Die ästhetischen Grundgedanken von Herders Plastik in ihrem Entwicklungsgange.

Abhandlung

verfaßt

und einer Hohen Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig

zur

Erlangung der philosophischen Doktorwürde

vorgelegt von

Paul Chrobok.

ACAD. LIBRARY BIBL.

Naumburg a. S.
Druck von H. Sieling.
1906.

Angenommen von der philosophisch-historischen Sektion auf Grund der Gutachten der Herren Professoren Volkelt und Heinze.

Leipzig, den 1. August 1904.

Der Prokancellar
Prof. Dr. Hölder.

Meiner Mutter

und dem Andenken meines Vaters.

Inhalt.

Erster Teil.
Die Beziehungen von Herders Psychologie und Aesthetik in ihrem Entwicklungsgange bis zur Plastik.

Erster Abschnitt.
Die Voraussetzungen von Herders Psychologie und Aesthetik.

Seite

1. Die Beseelung des Gegenständlichen 1
2. Das Prinzip der kontinuierlichen und stufenförmigen Entwicklung . 3
3. Die Harmonie des Weltgeschehens 4
4. Das Mystische in Herders Anschauung 5

Zweiter Abschnitt.
Die Methoden der Untersuchung.

1. Der Mensch als Ausgangspunkt 6
2. Die Erfahrung 8
3. Die Induktion und Deduktion 8
4. Die Analyse und Synthese 9
5. Die subjektive und die objektive Betrachtung 10

Dritter Abschnitt.
Die Formen der Seelentätigkeit.

Erstes Kapitel.
Die psychischen Elemente.

1. Der physiologische Reizvorgang 11
2. Empfindung und Gefühl als Elemente der Vorstellungsbildung . . 14
3. Empfindung und Gefühl in ihrem Verhältnis zu einander . . . 16

Zweites Kapitel.

Die zusammengesetzten psychischen Vorgänge.

Seite

1. Einbildungskraft, Verstand und der Begriff der Apperzeption . . 19
2. Einbildungskraft, Verstand und der Begriff der Aufmerksamkeit . . 20
3. Einbildungskraft, Verstand und der Begriff der Assoziation . . . 21
4. Einbildungskraft, Verstand und das Gedächtnis 22
5. Einbildungskraft, Verstand und die Illusion 22
6. Einbildungskraft, Illusion und der Akt der Einfühlung 23
7. Einbildungskraft, Verstand und ihre Wirkung beim produktiven Schaffen in der Kunst und in der Wissenschaft 24

Drittes Kapitel.

Die Gemütsbewegungen und der Wille.

1. Die Analyse der Gefühle 27
2. Die Einbildungskraft und der Verstand in ihrem Verhältnis zu den Gefühlen 28
3. Der Geschmack 29
4. Die Gefühle und der Wille 29
5. Das Gewissen 30
6. Die Liebe als höchstes „Erkennen und Empfinden“ 31

Zweiter Teil.

Herders ästhetische Grundgedanken.

Erster Abschnitt.

Herders Lehre vom Tastsinn.

Erstes Kapitel.

Die Theorie.

1. Die ersten Spuren einer ästhetischen Bewertung des Tastsinns . . 32
2. Die Elemente der Sinneswahrnehmung als taktile Werte 32
3. Die Tast- und Gesichtsvorstellungen 33
4. Die Gefühlselemente der Tast- und Gesichtswahrnehmung . . . 35
5. Die weiteren Gründe, die Herder in seinen Anschauungen bestärkt haben 36

Zweites Kapitel.

Die Beziehungen der Theorie zu seinen ästhetischen Prinzipien.

1. Die Einheit von Empfinden und Fühlen 37
2. Der Einfühlungsakt 37
3. Die Einheit von Form und Inhalt 39

Drittes Kapitel.

Die Anwendung der Theorie auf die Kunst.

Seite

1. Die Dreiteilung der Künste 39
2. Die Malerei 40
3. Die Bildhauerei 40
4. Die Musik 41

Zweiter Abschnitt.

Die subjektive Seite von Herders Aesthetik.

Erstes Kapitel.

Die Analyse der ästhetischen Gefühle.

1. Vorstellung und Gefühl im ästhetischen Wahrnehmen 42
2. Die „gemischten Empfindungen“ 44
3. Die „sinnlichen und geistigen Gefühle“ 45
4. Die Natur der ästhetischen Gefühle 47

Zweites Kapitel.

Die ästhetische Einfühlung.

1. Der Einfühlungsakt 48
2. Die charakteristischen Merkmale von Herders Einfühlung 50

Dritter Abschnitt.

Die objektive Seite von Herders Aesthetik.

Erstes Kapitel.

Form und Inhalt des Kunstwerks.

1. Der Begriff der Form 51
2. Das Prinzip, daß jede Form eine Bedeutung haben müsse . . . 52
3. Die Einheit von Form und Inhalt 54

Zweites Kapitel.

Das Charakteristische von Herders Gehaltsästhetik.

1. Das Gegenständliche des Inhalts 56
2. Das Vollkommene des Inhalts 57
3. Das Naturalistische des Inhalts 58
4. Das Metaphysische des Inhalts 60

Literatur.

I. Herders Werke.

Herders sämtliche Werke, herausgegeben von Suphan seit 1877.

Aus Herders Nachlaß, herausgegeben von Düntzer und F. G. v. Herder. 3 Bände, 1855 f.

Herders Lebensbild. „Sein herrlich chronologisch geordneter Briefwechsel." Herausgegeben von seinem Sohne Emil Gottfried von Herder. 3 Bände, Erlangen, 1846—48.

Aus Herders Nachlaß. Ungedruckte Briefe von Herder und dessen Gattin. Herausgegeben von Düntzer und F. G. von Herder, 2. Auflage, 3 Bände, Berlin, 1858.

Herders Reise nach Italien. Herders Briefwechsel mit seiner Gattin vom August 1788 bis Juli 1789. Herausgegeben von Düntzer und F. G. von Herder. Gießen, 1859.

Von und an Herder. Ungedruckte Briefe aus Herders Nachlaß. Herausgegeben von Düntzer und F. G. von Herder. 3 Bände, Leipzig, 1861—62.

II. Zur Beurteilung von Herders Psychologie und Aesthetik.

D. Bloch, „Herder als Aesthetiker". Würzburg, 1896.

O. Denneke, „Lessing und Herder in der Zeitschrift für den deutschen Unterricht." 1898.

M. Dessoir, „Geschichte der neueren deutschen Psychologie". Berlin, 1897.

J. E. Erdmann, „Geschichte der Philosophie". Vierte Auflage. Berlin, 1896.

Kuno Fischer, „Geschichte der neueren Philosophie". Dritte Auflage. Heidelberg, 1889.

Wilhelm Fischer, „Herders Erkenntnislehre und Metaphysik". Leipzig, 1878.

R. Haym, „Herder nach seinem Leben und seinen Werken". Berlin, 1880.

C. Jaskulski, „Einfluß der vorkritischen Aesthetik Kants auf Herder". In der Zeitschrift für die österreichischen Gymnasien. Wien, 1900. „Einfluß der ästhetischen Ideen Kants auf Herder." Oesterreichische Mittelschule. 1898.

M. Kronenberg, „Herders Philosophie nach ihrem Entwicklungsgange und ihrer historischen Stellung". 1889.

Kühnemann, „Herders Persönlichkeit in seiner Weltanschauung". Berlin, 1893.

— „Herders letzter Kampf gegen Kant." Berlin, 1872.

W. Neumann, „Bedeutung Homes für die Aesthetik und sein Einfluß auf die deutschen Aesthetiker". 1894.

M. Schasler, „Kritische Geschichte der Aesthetik". Berlin, 1872.

A. Schöll, Aufsatz über Herders Plastik im Weimarischen Herderalbum. 1845.

R. Sommer, „Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller". Würzburg, 1892.

H. von Stein, „Die Entstehung der neueren Aesthetik". Stuttgart, 1886.

A. Tumarkin, „Herder und Kant". Bern, 1896

R. Zimmermann, „Geschichte der Aesthetik". Wien, 1858.

Erster Teil.

Die Beziehungen von Herders Psychologie und Aesthetik in ihrem Entwicklungsgange bis zur Plastik.

Erster Abschnitt.

Die Voraussetzungen von Herders Psychologie und Aesthetik.

Die Beseelung des Gegenständlichen.

Herder wird durch seine Eigenart alles in Natur und Kunst ästhetisch zu beseelen, dazu geführt, nicht in der eignen Seelentätigkeit, sondern im Kunstobjekt zuerst nach den Gesetzen des Schönen zu suchen. Das ist der Grund, der ihn trotz mancherlei gegenteiliger Einflüsse, vor der Einseitigkeit der auf das Subjektive gerichteten Forschung bewahrt hat. Wie wichtig dieser Standpunkt für seine Aesthetik wurde, ersehen wir schon aus dem Aufsatz „Ist die Schönheit des Körpers ein Bote von der Schönheit der Seele" und aus den Fragmenten. Hier bereitet sich die Bestimmung des Einfühlungsaktes vor, hier insbesondere wird der Begriff der Einheit zwischen Ausdruck und Gedanke, Form und Gedanke, Körper und Seele festgelegt.[1]) Das vollzieht sich ganz ohne Einfluß der Baumgartenschen Formel, deren Einheit Herder in diesen Schriften noch nicht einmal in Beziehung zu seiner eigenen „Einheit" bringt. Erst später, namentlich in den Studien und Entwürfen und in der Plastik, wird eine Verbindung hergestellt, indem Herder alle die gleichzeitig von Baumgarten und Mendelssohn aufgenommenen Elemente der Vollkommenheitsformel unter der eigenen „Einheit" vereinigt.[2])

Die ästhetische Beseelung nun, die ihn hier unmittelbar zu wichtigen ästhetischen Tatsachen geführt hat, ist die Triebfeder der Entwicklung seiner pandynamistischen Weltanschauung. Der

[1]) Vgl. die nähere Ausführung, S. 54. [2]) Vgl die näheren Ausführungen, S. 57.

Begriff der Beseelung hat bei ihm nicht etwa den Sinn des Anthropomorphischen, bedeutet nicht das Hineintragen menschlicher Stimmungen in untermenschliche Gegenstände, sondern knüpft sich lediglich an deren Bedeutung schlechtweg.[1]) Verknüpft sich nämlich für Herder bei der ästhetischen Beseelung der Naturgegenstände die Vorstellung von Kräften, so ist damit der Uebergang zur wirklichen Naturbeseelung von selbst gegeben. Hier müssen wir sehen, was bei Herder der Begriff der Kraft bedeutet. Er wird in den Fragmenten in der Nebeneinanderordnung, „Raum, Zeit, Kraft" gebraucht und bildet im ersten kritischen Wäldchen den Erklärungsgrund für das Wesen der einzelnen Künste, wobei in der Kraft das Wesen der Dichtkunst bestehen soll. Aber schließlich sind ihm auch die Werke der übrigen Künste nur Ausdruck des inneren Lebens, Ausdruck der Seelenenergie. Kunst und Natur stehen ihm in innigster Beziehung. Wie er vordem im Kunstwerk Leben, Seele, tätige Kraft fand, so auch und hier erst recht, in der Naturwirklichkeit. Alles ist ihm durchdrungen von wirksamen Kräften.[2]) Wird nun weiter das Gegenständliche im Sinne des monadologischen Idealismus vergeistigt, und wird ferner unter der Einwirkung des Pantheismus Gott zur Quelle aller im Gegenständlichen wirksamen Kräfte gemacht, so hat sich die Bildung einer pandynamistischen Weltanschauung vollzogen. Und in der Tat sehen wir, wie Herder im vierten kritischen Wäldchen die Elemente der Monadenlehre ganz in sich aufgenommen hat. Schon hier steht er auf dem pandynamistischen Standpunkte Leibnizens. Wie für Leibniz, so ist auch für ihn die tätige Kraft das Wesen der Seele. Er behauptet ferner, ausgehend von der dunkelsten Idee des eigenen Ich, die Einheit der Seelenenergie, eine Folgerung, die sich unmittelbar aus der Monadenlehre ergeben mußte. Gleichzeitig wie der Einfluß Leibnizens, macht sich auch derjenige Shaftesburys bemerkbar. Auf diesen zunächst werden wir wohl die pantheistischen Anschauungen Herders zurückzuführen haben. Der Einfluß Spinozas ist nach Haym erst später anzusetzen.[3]) Diese Elemente sucht Herder mit seiner Welterkenntnis zu verschmelzen. Den letzten Schritt macht er, indem er, in dem Aufsatz „Grund-

---

[1]) Zwar ist in den Fragmenten auch der Begriff der anthropomorphen Beseelung anzunehmen, doch die darauf hinzielenden Bemerkungen sind nur vereinzelt, sie bleiben hier stehen und kommen in den späteren Schriften nicht wieder vor. [2]) Fragmente zu einer „Archäologie des Morgenlandes" 1769 und Lebensbild I., 3a, 365. [3]) Kronenberg nimmt den Einfluß nur von Spinoza an, F. J. Schmidt läßt zunächst nur den Einfluß Shaftesburys gelten, was dadurch begründet zu sein scheint, daß die Beziehung Herders auf diesen schon weit vor der Zeit hervortritt, zu welcher Herder sich mit Spinozas Werken beschäftigte.

sätze der Philosophie" 1769, Gott selbst zu der in allen Einzelbetätigungen des Alls wirkenden unendlichen Gedankenkraft werden läßt. In der Schrift vom Erkennen und Empfinden sehen wir dann nur die erste geschlossene Darstellung dieser Erkenntnis, die schließlich ihren Höhepunkt in den Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit und in den Spinozagesprächen erreicht.

Das Prinzip der kontinuierlichen u. stufenförmigen Entwicklung.

Der Entwicklungsgedanke wird für Herder in den Fragmenten zum Maßstab der Kritik von Winckelmanns Geschichte der Kunst. Herder will die Entwickelung der Kunst über Völker und Zeiten zu einem Ideal hin verfolgt wissen. Schon hier gibt er Winke und Ausblicke auf das später in den „Ideen" entrollte Bild, schon hier wird auf dem Gebiete der Kunst das angestrebt, was er später in den Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit entwickelt. Die Beziehung auf Leibniz wird eigentlich erst im vierten kritischen Wäldchen ersichtlich. Herder führt hier die Entwicklung der Seelentätigkeit ganz im Sinne Leibnizens vom dunkelsten Ichgedanken bis hinauf zu einem vollentwickelten Bewußtsein durch, wobei sein Blick auch jetzt auf das noch dunkel vorschwebende Ziel der „Ideen" gerichtet ist. Es werden die ursprünglichsten Verbindungen des Wahren, Guten und Schönen gefunden, ihre allmähliche Scheidung hervorgehoben, dann aber auch schon ihre Vereinigung im Ziel ihrer Entfaltung angedeutet. Die Begründung und Ausführung dieser Gedankenfolge gibt Herder in der Schrift vom Erkennen und Empfinden. War der universelle Charakter des Entwicklungsprinzips schon im vierten kritischen Wäldchen hervorgetreten, so kommt derselbe in dieser Schrift ganz zum Vorschein. Der Mensch selbst wird als ein Glied in die ganze Entwicklung der Natur gestellt. Es werden dann die seelischen Funktionen von ihrer Gebundenheit im Keim bis zur feinsten Differenzierung durch alle Stadien ihres Werdens nach ihren Beziehungen untersucht, von einander geschieden, um alle ihre Einzelheiten endlich in der Liebe zu Gott wieder zu einem Ganzen zusammenzuführen. Waren Empfinden, Fühlen, Wollen vordem schon wesenseins und nur in ihren Funktionen verschieden, so münden auch diese wieder in die nur eine Funktion, die Liebe zu Gott. Waren vordem das Wahre, Gute und Schöne schon eines und nur im Laufe ihrer Entwicklung auseinandergeraten, in der Aufgabe, den Menschen zu dem Gott ähnlichen Ideal emporzuführen, bilden sie wieder eine Einheit. Der Kern aller Beziehungen zwischen Erkenntnistheorie, Ethik und Aesthetik liegt also in dem Entwicklungsgedanken, der auf das ganze Weltgeschehen sich erstreckt, denn auf ihm beruht die Harmonie, die alles Weltgeschehen einigt.

Die Harmonie des Weltgeschehens.

Die in der Theodicee Leibnizens ausgesprochene Harmonie des Weltgeschehens ist die Grundlage, auf der sich die von Wolf im Anschluß an Descartes gegebene Erklärung der Vollkommenheit als Einheit in der Mannigfaltigkeit erhebt. Baumgarten hatte diesen Begriff auf die Aesthetik übertragen, der dann in der Folgezeit daraus nicht mehr verschwinden sollte. Meier betrachtete die Welt als das vollkommenste Kunstwerk und stellte diese Vollkommenheit als das Muster aller anderen Vollkommenheiten hin.[1]) Durch die Beziehung nun der ästhetischen Vollkommenheit zu der Weltvollkommenheit wird von Meier ein idealisierendes Element in die Aesthetik hineingetragen, das sich gegen die bloße Naturnachahmung richtet und bei Winckelmann zu einem hochgesteigerten Ausdruck kommt. In diesem Sinne gebraucht auch Herder den Begriff der Vollkommenheit.

Unter dem Einfluß des Subjektivismus der Monadenlehre ist die objektive Vollkommenheitsformel durch Mendelssohn subjektivistisch umgedeutet worden. Aus Einheit wurde zusammenfassende Tätigkeit der Seele, aus Mannigfaltigkeit vielfache Erregung der Seele zum Zwecke der eigenen Vollkommenheit. Auch in diesem Sinne werden wir bei Herder des Oefteren die Vollkommenheit zu deuten haben, namentlich in den Fragmenten, wo die Beziehung auf Mendelssohn direkt ausgesprochen ist.[2])

Bei Baumgarten war die Uebereinstimmung der Mannigfaltigkeit zu einem äußeren Plan der Kernpunkt der ästhetischen Formel, bei Herder ist es die Uebereinstimmung von Form und Inhalt. Bei Baumgarten ist das Vollkommenheitsprinzip nur aus der Weltauffassung Leibniz-Wolfs zu erklären, das Einheitsprinzip Herders ist nur in innigster Beziehung zu seiner eigenen Weltanschauung zu denken. Die ästhetische Vollkommenheit bei Baumgarten war nur eine Nachbildung der Weltvollkommenheit Leibniz-Wolfs. Die Bildung des Einheitsprinzips Herders geht der Entwicklung seiner Weltanschauung voraus. Erst mit der Konzeption der in dem Einheitsprinzip enthaltenen Gedanken bekommt seine philosophische Betrachtung der Dinge die geeignete Richtung. Der Beseelungstrieb, der ihn das Kunstwerk nur als Ausdruck tätiger Kräfte verstehen ließ, mußte seine Gedanken in das Gebiet der Welterkenntnis hinüberleiten. So geht die ästhetische Beseelung in wirkliche Beseelung über, die Einheit von Form und Inhalt, d. h. sein ästhetisches Einheitsprinzip wird ein bedeutsamer Hinweis auf die in den späteren Schriften so sehr betonte Einheit von Körper und Seele, sowie auf die universelle Harmonie. Lag es nun einmal in seiner künstlerischen Anlage

[1]) „Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften" § 36. [2]) 1. u. 3. Abschnitt der 3. Sammlung.

begründet, nach einer Harmonie in den Dingen zu suchen, so durfte er bei den Einzelobjekten nicht stehen bleiben, er mußte dieselbe, sollte das große absolute Kunstideal möglich sein, auf alles Kunstwerden beziehen. Mit dem weiteren Fortschritt seiner Welterkenntnis, insbesondere mit der Erweiterung des Entwicklungsprinzips, ist die Harmonie auch des ganzen Weltalls gegeben. Aber wollte er sie als einen wesentlichen Bestandteil seiner Weltanschauung begreifen, so durfte sie nicht wie bei Leibniz außerweltlich, sondern sie mußte innerweltlich sein, ein dem Wesen der Dinge selbst Eigentümliches. Darum geht Herder auch nicht, wie Leibniz von metaphysischen Prinzipien, sondern von der Erfahrung aus, um die Einheit von Körper und Seele zu zeigen. Aber allerdings, wo ihn die empirischen Tatsachen im Stiche lassen, da nimmt auch er die nur aus Gott selbst zu erklärende Harmonie zu Hilfe.

Das Mystische in Herders Anschauung.

Ein anderes Element, das ebenfalls ein charakteristisches Merkmal der Aesthetik und der Psychologie Herders bildet, ist das Mystische. Es ist schon in den ästhetischen Schriften enthalten. Dieser Begriff ist hier im weiteren Sinn des Wortes zu nehmen. Geheimnisvoll intuitiv ist ihm jedes künstlerische Wirken. Das eigentlich Anziehende der Kunst, der tiefste Grund ihrer Wirkung bleibt ihm unerklärlich.[1]) Das wirkt weiter noch in seine Psychologie hinein. Auch hier ist ihm alles durchdrungen von unbewußt wirkenden Kräften, die sich allmählich zu klarem Bewußtsein entwickeln.[2]) Dunkel erscheinen ihm die Zusammenhänge zwischen dem Reiz und der Sinnesempfindung, zwischen dem Sinnlichen und dem Seelischen, dunkel auch sind die Gefühle und Leidenschaften. Geheimnisvoll teleologisch ist das Verhältnis zwischen Seele und Außenwelt, es muß etwas Unerklärliches in der Seele vorhanden sein, das dem Wirken in der Außenwelt entspricht. Daher fordert er, daß die Beobachtung des Seelischen dunkel, d. h. ohne Verstandesoperation, intuitiv sein soll. So erhält Herders Psychologie einen mystischen Charakter.

Das spiegelt sich in der ganzen Art seiner Untersuchung wieder. Er geht empirisch vor. Kaum hat er die Form als kraftbeseelt erkannt, gleich verraten ihm die Formen einen geheimnisvollen Inhalt, vor dem ihn Schauer ergreifen, gleich sucht er damit ganze metaphysische Gedankenzüge zu verknüpfen, um schließlich auf das Teleologische im letzten Grunde zu kommen.

---

[1]) Plastik 1770 VIII. 162. [2]) IV. 29 f.

Zweiter Abschnitt.

Die Methode der Untersuchung.

Der Mensch als Ausgangspunkt.

Die ästhetischen Forscher der Aufklärungszeit gingen in ihren Untersuchungen vom Menschen und seinem Vorstellungsinhalte aus. Bei Abt findet sich schon ein bedeutsamer Fingerzeig nach dieser Richtung.[1] In gleicher Weise trat diese Anschauung auch bei Kant hervor.[2] Von Kant zu allernächst wird sich dieselbe auf Herder übertragen haben.[3] Sie kommt schon in den frühesten Arbeiten zum Vorschein. Mag Herder gegenständliche Betrachtungen, wie in dem Aufsatz „Ist die Schönheit des Körpers ein Bote von der Schönheit der Seele", anstellen oder sich mit psychischen Vorgängen beschäftigen, wie in den Fragmenten,[4] immer geht er vom Menschen aus. Und es ist bezeichnend, daß dieser Gedanke gerade in seinen ästhetischen Auseinandersetzungen, zugleich aber auch in den sprachlichen Untersuchungen, wo ästhetische und psychologische Interessen zusammenfließen, praktischen Wert erhält. Er ist noch nirgends direkt ausgesprochen. Die Frage wird erst im Torso gestellt.[5] Die bestimmteste Antwort gibt Herder erst in der Plastik: „Da alle unsre Begriffe vom Menschen ausgehen oder auf ihn kommen: so muß nahe diesem Mittelpunkt und der Art, wie er spinnt und würkt, die Quelle der größten Irrtümer und der sichtlichsten Wahrheit aufgespürt werden, oder sie ist nirgend."[6] Dieser Satz könnte auch in der Schrift vom Erkennen und Empfinden stehen. Hier wie dort hat er dieselbe Geltung. Er bezeichnet dasselbe, was Herders Psychologie und Aesthetik bereits in ihrer Entwicklung zusammengeführt hat. Hierin liegt der erste und tiefste Grund aller Beziehung zwischen Herders psychologischer und ästhetischer Forschung.

Es ergibt sich daraus sofort die erste Bestimmung des Verhältnisses beider Wissenschaften zu einander. Schon die durch Leibniz-Wolf beeinflußten Aesthetiker hatten gelehrt, daß die Psychologie immer Voraussetzung der Aesthetik sein müsse. Auch Herder teilt diese Ansicht, aber er erweitert dieselbe, nachdem er die Bekanntschaft mit Burkes physiologischer Erklärung des

[1] Literaturbriefe, Rezension über Süßmilch, Göttliche Ordnung, Brief 245. XV. 68. [2] Vgl. Nachricht von seinen Vorlesungen, Kants Werke, I. 103 und 106, ferner die „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen". [3] Vgl. R. Haym „Herder nach seinem Leben und seinen Werken", I. 31—49. [4] III. Sammlung. [5] Vgl. Abhandlung über Thomas Abbt. [6] Plastik. 1778, VIII. 10.

Schönen dann auch mit der Physiologie Hallers gemacht hatte, indem er die Physiologie zur Voraussetzung der Psychologie macht: „Meines geringen Erachtens ist keine Psychologie, die nicht in jedem Schritte bestimmte Physiologie sei, möglich. Hallers physiologisches Werk zur Psychologie erhoben und wie Pygmalions Statue mit Geist belebet alsdenn können wir etwas übers Denken und Empfinden sagen.“[1]) Und wieder ist es ein bedeutsames Moment für die Entwicklung der Herderschen Forschung auf beiden Gebieten, daß dieser Gedanke zu allererst in den ästhetischen Schriften auftaucht und hier gleich als ein grundlegendes Element seiner Kunsttheorie. „Schönheit“, sagt er, „wird aus Aeußerungen von Seelenkräften durch den Bau des Körpers. Die Aesthetik also Physiologie und Psychologie; nicht aber Anatomie.“[2]) Darum lobt er schon im vierten kritischen Wäldchen Burkes physiologische Erklärung des Schönen und Erhabenen, der in gewissen Spannungsverhältnissen des menschlichen Gemüts das Wesen beider Kategorien suchte, darum ergeht er sich in längeren Erörterungen über die physiologische Wirkung des Schönen in den einzelnen Kunstgebieten. Aber das war nur die eine Seite der Betrachtung. Wenn Herder verlangt, daß die Aesthetik „Physiologie und Psychologie“ sein solle, so will er, daß die Wissenschaft nicht nur den physischen und psychischen Verlauf des subjektiven Erlebnisses, sondern auch die im Kunstwerk objektivierten körperlichen und geistigen Vorgänge untersuche.[3]) Mit dieser Forderung aber ist der Gedanke einer Physiognomik als Wissenschaft gegeben. Lavater hatte sich der physiognomischen Beobachtung als Mittel zur Seelenforschung bedient, beziehungsweise darauf hingewiesen. Für Herder, der in der Plastik einen ziemlich eingehenden Versuch macht, sollen physiognomische Studien zur Erklärung des Schönen beitragen, insofern in der äußeren Gestalt der Ausdruck des Inneren zu suchen ist. Auch hier erblicken wir ein Ineinandergreifen von Psychologie und Aesthetik. Aus dieser ganzen Gedankenreihe entwickeln sich in der Anschauung Herders für beide Wissenschaften die wichtigsten Prinzipien, die uns noch im Verlauf der Abhandlung beschäftigen sollen. Hier sei nur festgestellt, daß sich für Herder aus der Grundanschauung heraus, die Forschung vom Menschen ausgehen zu lassen, die Forderung ergibt, die Physiologie und Psychologie zur Grundlage der Aesthetik zu machen. Da sein Hauptinteresse bis zum Jahre 1769 auf Aesthetik gerichtet ist, so liegt es nahe, anzunehmen, daß sich wichtige psychologische Prinzipien in seiner Aesthetik entwickeln werden.

[1]) VIII. 180. [2]) Studien und Entwürfe, VIII. 112. [3]) Vgl. die Studie zur Plastik „Phänomene des Wahren und Schönen“ VIII. 112.

Die Erfahrung.

Bacon hatte die Erfahrung zur Richtschnur der Erkenntnis bestimmt. Locke unterschied zwischen äußerer und innerer Erfahrung, zwischen Sensation und Reflexion. Auch Herder weist in den Fragmenten auf die Erfahrung hin.[1]) Die Erfahrung sei die sicherste Quelle aller Erkenntnis. Die Unterscheidung zwischen äußerer und innerer Erfahrung macht Herder von Grund aus.[2]) Die Sensation soll immer Voraussetzung der Reflexion sein. So sind bei der ästhetischen Betrachtung beide tätig, das Geschmacksurteil beruhe auf Sensation und Reflexion. Das, was die Sinne empfangen, werde der Seele durch die Ueberlegung zum Bewußtsein gebracht.[3]) Für Herder gibt es keine angeborenen Ideen, ebenso wenig aber sind für ihn auch Einbildungskraft und Verstand eine tabula rasa. Angeboren allein ist der Seele nur die eine Energie, das Wahre, Gute und Schöne zu erkennen. Aber in dieser Energie wirken zwei Funktionsanlagen: die Einbildungskraft, welche die äußere Erfahrung, und der Verstand, welche die innere Erfahrung ermöglichen, wobei allerdings sowohl bei der äußeren Erfahrung auch der Verstand, wie bei der inneren Erfahrung die Einbildungskraft beteiligt sein kann.[4]) Auch hier wieder können wir feststellen, daß die überkommenen psychologischen Prinzipien bei Herder zuerst in den ästhetischen Untersuchungen fruchtbar werden. Wie hier, so wird uns der Erfahrungsbegriff auch in der Schrift vom Erkennen und Empfinden auseinandergesetzt.

Die Induktion und Deduktion.

Mit der Erfahrung als Erkenntnisprinzip hatte Bacon die Induktion als den Weg der Untersuchung bezeichnet. Herder vermag sich nicht genug zu tun, in allen hier in Betracht kommenden Schriften auf die Wichtigkeit dieser Methode hinzuweisen. Immer und immer wieder betont er trotz Wolf und Baumgarten, sei es in den Fragmenten, sei es in den kritischen Wäldern, daß die Aesthetik sowohl als die Psychologie nicht von fertigen Definitionen herab, sondern von unten herauf ihre Forschung führen sollten.[5]) Herder verwirft geradezu, wie es Fechner auch tat, die Aesthetik von oben. Er hält es für verkehrt, mit der Erklärung von Begriffen, wie „schön, erhaben" zu beginnen. Dies seien Abstraktionen von ganz komplizierten Eindrücken, welche man vorerst zergliedern müsse. Die Bedeutung der induktiven Methode hatte Herder zuerst im vierten kritischen Wäldchen, also in seiner Aesthetik, erprobt. Von der sinnlichen Wahrnehmung geht er aus, analysiert die sinnesphysiologischen Grundlagen des psychischen Vorganges, und setzt seine Analyse bei

[1]) I. 245, 259. [2]) II. 99, IV. 7 f. [3]) VIII. 95, 97, 107, 113, 130. [4]) XXIX. 322. Fußnote zu dem Gedicht „Der Genius der Zukunft", 1769. [5]) I. 418 ff., II. 99 ff., IV. 46.

diesem selbst weiter fort.[1]) Später erst betrat er denselben Weg für die Psychologie in seiner Schrift vom Erkennen und Empfinden.

Die Analyse und Synthese.

„Die wahre und einzige Methode der Philosophie ist die analytische."[2]) Diesen Ausspruch macht Herder ganz in Anlehnung an Kantische Anschauungen aus den Jahren 1762 bis 1764.[3]) Die einfachsten „philosophischen Begriffe" seien „sinnlich klar" gegeben, da sie jedoch „verworren" wären, so müßte sie der reflektierende Verstand in Einzelideen zergliedern, um sie dann durch Abstraktionen „deutlich" vorstellen zu können.[4]) Mit Kant auch spricht er sich gegen die Verbindung von Mathematik und Philosophie aus, er wünscht es, „statt der mathematischen Synthese den Geist der physischen Analyse in der Philosophie eingeführt zu sehen."[5]) Die Synthese sei in der Weltweisheit nur zur tabellarischen Ordnung der gefundenen Wahrheiten anzuwenden.[6]) Doch wäre auch die Analyse nicht vollständig durchzuführen, da sich ihr Schwierigkeiten und Schranken böten.[7]) Herder findet ein solches Hindernis in dem Verhältnis zwischen Gedanke und sprachlichem Ausdruck. Wenn man sich unter einem abstrakten Begriffe einen anschaulichen Gedanken vorstellen wollte, so würde die Philosophie zur scholastischen Wortkrämerei. Ebenso erhalte man bei einem Gegenstande, dem willkürlich irgend ein erfundener Ausdruck zur Bezeichnung gegeben ist, nur Worterklärungen, darum dürfe in der Philosophie im Gegensatz zur Mathematik ein Wort stets nur als Ersatz eines anschaulichen Gedankens gelten, es dürfe aber nie aus bloßen Worten ein Gedanke gebildet werden, der am Worte klebe.[8]) Nur bei einzelnen letzten Begriffen, die sich nicht weiter zergliedern ließen, wie Raum, Zeit, Kraft müßte der Gedanke am Worte kleben bleiben.[9]) Eine weitere Schranke der Analyse sieht Herder in der Schwierigkeit, die Gefühle, etwa des Schönen oder Erhabenen „auf den Begriff des Gedankens zu reduzieren."[10]) Die wahre Methode der Philosophie ist für Herder auch die einzige für die Aesthetik. Schon in der dritten Sammlung der Fragmente sucht er im Anschluß an die Literaturbriefe die „Empfindungen" der Oden und Elegien zu analysieren, ein Problem, das er selbst als einen der „größten Knoten" bezeichnet hatte.[11]) Wieder ist es also das ästhetische Gebiet, wo er ein methodisches Prinzip zuerst erprobt. In den kritischen Wäldern,

[1]) Vgl. Abschnitt II des vierten kritischen Wäldchens. [2]) I. 418. [3]) Über den Einfluß Kants auf Herder, vgl. Haym, I. S. 30—50. [4]) I. 418, 419. [5]) „Daß und wie die Philosophie für das Volk nutzbar zu machen." Lebensbild L., 3a 207 ff., 210. [6]) II. 100 ff. [7]) I. 419. [8]) I. 414 ff. [9]) I. 419. [10]) I. 420. [11]) I. 3. Sammlung, 1—3.

namentlich im vierten Wäldchen, macht er von demselben schon einen ganz umfassenden Gebrauch. Im ersten Teil dieses Wäldchens gibt er noch einmal die Beschreibung der Analyse: „Diese nimmt Produkte der Schönheit, in jeder Art, so viel sie kann, merkt auf den ganzen ungeteilten Eindruck: wirft sich aus der Tiefe dieses Eindrucks auf den Gegenstand zurück: bemerkt seine Teile einzeln und zusammenwirkend: vergiebt sich keine leidig schöne Halbidee; bringt die Summe der Deutlichgemachten unter Hauptbegriffe, diese unter ihre; endlich vielleicht ein Hauptbegriff, in dem sich das Universum alles Schönen in Kunst und Wissenschaft spiegelt."[1]) Der zweite Teil zeigt uns die Ausführung an dem eigenen Problem. Herder geht von sinnlichen Vorstellungen aus, untersucht ihre physiologischen Grundlagen einzeln je nach ihrer sinnlichen Beschaffenheit, kommt jetzt schon zu recht bedeutsamen Verhältnissen und sucht noch weiter aufzusteigen bis zur „abstrahierenden Vernunft." Was ihm hier noch zu tun übrig blieb, hat er dann in der Plastik von 1770 und 1778 wie in der Schrift vom Erkennen und Empfinden auf dieselbe Weise geleistet.

Die subjektive und die objektive Betrachtung.

Dubos hatte gesagt, daß der Kunstgegenstand Lust errege, auch wenn er einen unangenehmen Inhalt darstelle, weil mit der Erregung der Affekte auch ein angenehmes Selbstgefühl, das Gefühl unseres Daseins geweckt werde. Unter den deutschen Aesthetikern beschäftigte sich Nicolai in der Abhandlung über das Trauerspiel mit dieser Theorie,[2]) dann auch Lessing in dem Briefwechsel mit Mendelssohn. Mendelssohn suchte dieselbe durch die Leibnizsche Lehre zu stützen, daß die Vorstellungstätigkeit der Monaden mit Vergnügen verbunden sei. Schon bei Lessing tritt dabei die scharfe Unterscheidung hervor zwischen der gegenständlichen Unlust und der in der subjektiven Vorstellungstätigkeit begründeten Lust. Es kommt dabei in den Rhapsodien Mendelssohns die wichtige Bestimmung heraus, daß man in ästhetischen Untersuchungen das Kunstobjekt und den psychischen Vorgang im genießenden Subjekt scharf auseinander zu halten habe.[3]) Darin erkennt nun Herder zwei Grundrichtungen der ästhetischen und auch der psychologischen Forschung. Er sagt: „So sehr die Aesthetik von Seiten der Psychologie und also subjektiv bearbeitet ist; von Seiten der Gegenstände, und ihrer schönen Sinnlichkeit ist sie noch wenig bearbeitet: und ohne diese kann doch nie eine fruchtbare „Theorie des Schönen in allen Künsten" überhaupt erscheinen." Hatte Mendelssohn diesen Ge-

[1]) IV 21. [2]) Bibl. der schönen Wissenschaften und freien Künste. I. 19. [3]) Mos. Mendelssohns philosophische Schriften. 1. Auflage, II. Teil. I. 9.

danken nur zur Erläuterung der Dubosschen Theorie von den gemischten Empfindungen ausgesprochen, so gewinnt derselbe in Herders eigner Anschauung einen großen erkenntnistheoretischen Wert. Man merke und zergliedere beim Kunstgenuß, meint er, zunächst den Vorgang, der sich in unserer Seele abspiegelt, und werfe sich aus der Tiefe desselben auf den Gegenstand zurück, zergliedere auch da und suche Beziehungen, einzeln und zusammenwirkend zwischen den Teilen im Kunstwerk und den Einzelheiten im psychischen Erlebnis. Es scheint, als ob Herder nach dem eben angeführten Satze dem Prinzip der gegenständlichen Betrachtung nur die Bedeutung für die Aesthetik hätte zugestehen wollen, doch wir wissen bereits, daß Herder mit Lavater physiognomische Untersuchungen für die Psychologie als notwendig erachtete und auch hier die gegenständliche Betrachtung mit der subjektiven verband. Es ist wichtig darauf hinzuweisen, daß dieses Prinzip einer ästhetischen Erwägung entspringt und bei Herder zunächst für die Aesthetik, später auch für die Psychologie, in Anspruch genommen wird.

Dritter Abschnitt.

Die Formen der Seelentätigkeit.

Erstes Kapitel.

Die psychischen Elemente.

Der physiologische Reizvorgang.

Herder entwickelt an den Objekten der Kunst und für seine Kunstlehre im vierten kritischen Wäldchen die physiologische Grundlage der Vorstellungsbildung. „Alle Sensationen aller Sinne," sagt er, „geschehen durch eine Wiederholung von Schlägen: des Lichts im Auge, der Geruchausflüsse im Geruch, der Luftschwingungen im Ohre."[1]) Diese Bewegungen übertragen sich auf die Fiber, dann den Nerven, der dieselben nach den Gehören leitet und dort die Vorstellungen auf geheimnisvolle Weise auslöst. „Angenehm ist der Ton, der die Nerve in ihren Fasern homogen und also harmonisch berührt, und durchwallet; offenbar also hat diese Annehmlichkeit zwo Hauptarten. Die Nerve wird homogen angestrengt, und die Fibern auf ein-

[1]) IV. 92.

mal mehr gespannet; oder sie wird erschlaffet, und die Fibern fließen allmählich, wie in eine sanfte Auflösung über. Jenes ist dem Gefühl gleichartig, was wir in der Seele Gefühl des Erhabnen nennen; das Letzte ist Gefühl des Schönen, Wohllust." Wir sehen, daß Herder den physikalischen Reiz vom physiologischen unterscheidet, dabei ist es auffällig, daß er Hallers „Elementa physiologiae corporis humani", die von 1757 bis 1766 erschienen waren, an dieser Stelle mit keinem Worte erwähnt, während D'Alembert, Rameau, Euler des öfteren zitiert werden. Er scheint sich damals noch nicht mit diesem Werke näher beschäftigt zu haben, wofür auch der Umstand spricht, daß er die Fiber für ein Nerventeilchen hielt,[1]) während Haller die Fiber als das gemeinsame physiologische Element innerer organischer, sowohl wie äußerer Reizung von dem Nerven als Element der Sinnesreizung unterschied. Zwar könnte die oben gegebene Erklärung von der Spannung und Erschlaffung der Fibern als eine Beziehung auf das Hallersche Prinzip der Reizbewegung gedeutet werden, allein Herder selbst spricht es aus, daß seine Erklärung auf Burkes Forschung beruhe.[2]) Dazu kommt, daß er bei der Beschreibung der Fiberbewegung niemals von einem Zurückziehen und sich wieder Ausbreiten spricht. Seine Bewegungen der Fibern und Nerven sind Schwingungen, die entweder „gleichartig oder ungleichartig in den Nerven hineinzittern. daß alle Fasern gegen einander in eine so widernatürliche Bewegung gerathen, als wenn die Nerve zerspringen wollte. Dann entsteht ein stechendes, ein zerreißendes Gefühl, oder wie es uns weiter vorkomme."[3]) Das bringt ihn auf folgenden Gedanken: „Mich dünkt, alle diese widrige Gefühle ließen sich durch unregelmäßige Linien, jedes nach seiner Art, ausdrücken, an denen sich die Mathematik intensiver Größen weithin versuchen könnte; von dieser großen, schweren Wissenschaft aber ist noch wenig mehr, als der erste Begriff geliefert."[4]) Herder weist hier auf das Hilfsmittel der Kurvenbestimmung, das in der neueren Psychologie in der Methode der Gefühlsanalyse, allerdings in anderer Form, als es sich Herder gedacht hatte, eine große Bedeutung gefunden. Die Beziehung zu Haller tritt erst in der Schrift vom Erkennen und Empfinden hervor. Herder sagt zu Beginn seiner Abhandlung: „Tiefer können wir wohl die Empfindung in ihrem Werden nicht hinabbegleiten, als zu dem sonderbaren Phänomen, das Haller Reiz genannt hat."[5]) Wir fragen: Was ist hier mit dem Reiz gemeint? Herder versteht darunter alle physikalischen Prozesse, die sich in den Medien der Außenwelt vollziehen und überträgt diesen Begriff auf die Reiz-

[1]) IV. 102, 103. [2]) IV. 103. [3]) IV. 103. [4]) IV. 103. [5]) VIII. 171.

bewegung des Nerven selbst. Er unterscheidet des Weiteren, wiewohl er die Unterschiede nicht immer klar auseinanderhält, innere Empfindungsreize und äußere. So spricht er von den Triebfedern des inneren Reizes und führt zur Erläuterung eine ganze Reihe von Beispielen an: Die Empfindung des Herzschlags, des Atemholens, die Empfindung von Durst, Hunger, ferner auch Liebe, Zorn und Traurigkeit und meint damit diejenigen Empfindungen, welche wir heute als Gemeinempfindungen bezeichnen würden.[1]) Zu den Gemeinempfindungen rechnet Herder noch das „Gefühl von außen", die Tastempfindungen, und hält die Fiber für das gemeinsame physiologische Element innerer organischer sowohl, wie äußerer Reizung. Zu diesen inneren Reizen treten als zweite Gruppe die Sinnesreize hinzu. Ihre Elemente sind die Nerven. Sie sollen von den Fibern unterschieden werden. Die Bezeichnungen „Fiber" und „Nerv" bedeuten also in der Schrift vom Erkennen und Empfinden etwas Verschiedenes. Aber in der Tat besteht auch hier kein Unterschied zwischen beiden, denn „im Grunde sind bei den Nervenreizen noch jene Gesetze und Phänomene, die wir bei jeder Reizesfiber bemerkten."[2]) In poetischer Redeform bespricht er die einzelnen Sinnesreize nach der Art ihrer Einwirkung auf die Sinnesorgane. Das Licht mit der Farbe wirkt nur auf das Auge, der Schall auf das Gehör, die mechanische und Wärmebeschaffenheit der Körper auf das Tastorgan, die chemische Beschaffenheit auf das Geruchs- und Geschmacksorgan. Nunmehr geht er zu der Darstellung der Wirkungsart der Empfindungsreize über. Alles Werden in der Natur vollzieht sich in der Form einer Bewegung. Auch dieser Gedanke ist im vierten kritischen Wäldchen und den Studien und Entwürfen bei Erklärung des „Schönen in Bewegung" vorgebildet. Die Licht- und Schallwellen teilen ihre Bewegung dem Nerven mit, dieser „zieht sich zusammen oder tritt hervor nach Art des Gegenstandes, der zu ihm gelangt." Aber nicht alle Aetherwellen vermögen den Nerven zu reizen, nur eine ganz bestimmte, dem Sinnesorgan angepaßte Anzahl ist imstande, die Empfindung auszulösen.[3]) Welcher Art nun wirklich diese Bewegungen sind, sagt uns Herder nicht, er überläßt das einer eingehenderen physiologischen Forschung. Er sagt uns nur: „Dieser innere Aether muß nicht Licht, Schall, Duft sein, aber er muß alles empfangen und in sich verwandeln können."[4]) Der Entwicklungsprozeß der Empfindung ist sonach bestimmt, er beginnt mit dem physikalischen Reiz, ihm entspricht der physiologische im Nerven. Der so erregte Nerv leitet den Vorgang zum Gehirn und löst

[1]) VIII. 172 ff. [2]) VIII. 186. [3]) VIII. 187. [4]) VIII. 190.

dadurch den Gedanken aus. Ein Reiz, eine Empfindung und es blitzt Gedanke.[1])

Empfindung und Gefühl als Elemente der Vorstellungsbildung.

Kein Wort ist bei Herder so schwankender Bedeutung ausgesetzt, wie die Ausdrücke „Empfindung", „Gefühl." Dabei bleibt die Beweglichkeit dieser Bezeichnungen in den hier zu betrachtenden Schriften immer dieselbe. Die Bedeutung, die dem Begriff Empfindung von Wolf beigelegt wurde wird von Herder im allgemeinen beibehalten, sie ist d a s sinnliche Element, das wir heute Gefühl nennen. Daneben aber tauchen noch andere Bedeutungen auf. Bald ist Empfindung nur ein physiologischer Reiz, bald ein Element der Vorstellung, bald ist sie eine gefühlsunbetonte Vorstellung, dann auch wieder Gefühl und Vorstellung zugleich. Der Ausdruck Gefühl empfängt von Herder gleichfalls einen mehrfachen Sinn. Im allgemeinen werden damit die Tast- und Gemeinempfindungen und die damit verbundenen Gefühle bezeichnet. Im besonderen fungiert der Ausdruck für denjenigen spezifischen Begriff, der ihm von der heutigen Psychologie beigegeben wird. Herder sagt: „Kein Erkennen ist ohne Empfinden, d. i. ohne Gefühl des Guten und Bösen, des Vergnügen und des Schmerzes."[2]) Hier also ist das „Gefühl" als Bezeichnung für „Lust und Unlust" gebraucht. Wieder anders dient der Ausdruck lediglich für die Benennung der durch das Tastorgan erlangten Vorstellungen. Die wichtigste Bedeutung erhält dieser Ausdruck da, wo er zur Bezeichnung für die innige Verschmelzung von Empfindung und Gefühl gebraucht wird. Und es will dabei nichts sagen, daß er das Wort Gefühl zunächst nur für den Tastsinn gebraucht. Das soll ja der einzige Sinn räumlich-körperlicher Anschauungsformen sein. Mit der assoziativen Uebertragung der räumlichen Tastvorstellungen auf die räumlichen Gesichtsvorstellungen hat sich dann die Bezeichnung Gefühl für beide Sinne verallgemeinert. Ja noch mehr. Herder faßt den Begriff viel weiter. Er sagt: „Gefühl ist der erste, profondeste und fast einzige Sinn des Menschen: die Quelle der meisten unserer Begriffe und Empfindungen, das wahre und erste Organum, der Seele Vorstellungen von außen zu sammeln: der Sinn, der die Seele gleichsam ganz umgiebt und die anderen Sinnen als Arten, Teile oder Verkürzungen in sich enthält."[3]) „z. B. die Gärtnerei ist nur Nachahmung der lebendigen Natur; die letztere wird nur durchs Gefühl recht eindrücklich, also Gefühl — Malerei ist nur recht eindrücklich, sofern sie Relief gibt; Relief Gefühl, also Gefühl — Musik ist eindrücklich nur durch die Bewegungen, das Leben, den Ausdruck, dies eine Art von innerem Gefühl, also Gefühl. Gefühl also Basis von

[1]) VIII. 191. [2]) VIII. 236 ff. [3]) VIII. 104.

allem." [1] Herder spricht damit aus, daß alle Wirkungen der Sinnesfunktionen taktile Werte sind und nur auf einem verschieden differenzierten Gefühl beruhen, das seinen Grundcharakter nirgends verändert. Hier wird also das Wort „Gefühl" auf alle Sinnesvorstellungen angewandt. Das ist ungefähr Herders psychologische Terminologie. Sie läßt allerdings seine Anschauungen nicht zu völliger Klarheit dringen. Ein Fehler will jedoch nicht kritisiert, er will verstanden werden. Die Individualität gibt uns den Aufschluß. Es sind nicht immer angenehme Züge, die der Charakter prägt, so sind es nicht Schwächen, Schärfen sind es, die dem Bild das Merkmal geben. Hier wird Herders Naturanlage maßgebend. Der Gefühlsphilosoph kann nicht anders denken, als er fühlt, und er fühlt, daß das „Erkennen und Empfinden" nur Eines ist. So braucht man es mit den Worten nicht genau zu nehmen, und noch weniger, wenn man wie Herder in künstlerischer Form intuitiv aus dem Quickborn seines Gefühls die Gedanken schöpft. Er hat bei Weitem mehr zu sagen, als er auszudrücken vermag, darum das Gleiten der Worte, die Beweglichkeit der Begriffe. Das spekulative Sezieren von Wort und Begriff war nicht seine Sache, war es gerade da am wenigsten, wo die eindeutige Bestimmung der Begriffe den Weg zum Verständnis ebnen sollte. Oft kleben sie aneinander, daß man sie kaum noch zu unterscheiden vermag. Das hat natürlich auf die Abfassung der Schrift vom Erkennen und Empfinden insofern einen nachteiligen Einfluß ausgeübt, als auch hier die beiden Ausdrücke nicht eindeutig bestimmt sind. Dadurch wird das Verständnis dieser Abhandlung sehr erschwert. Trotz allem bleibt der Wert von Herders Gedankenarbeit bestehen, er ist kein formaler, aber doch ein inhaltlicher. So weiß er immerhin zwischen Erkenntnis- und Gefühlselementen zu unterscheiden: zwischen Gedanke und Empfindung scheint ihm eine unermeßliche Kluft befestigt; [2] durchgrübelte Empfindung ist nicht mehr Empfindung, sondern Gedanke, Vorstellung. Gleichwohl sind beide eng mit einander verbunden.

In Herder vollzieht sich also bereits im vierten kritischen Wäldchen die Ueberzeugung, daß die Empfindungen die Elemente der Vorstellung sein müssen. [3] Der Vorgang der Sinnesempfindung ist folgender: Die Licht- und Schallwellen treffen den Nerven. Dieser teilt die Bewegung dem Gehirn mit und dort bildet sich der geheimnisvolle Vorgang der Umwandlung der Reize in eine Empfindung. Die Empfindungen aber setzen die Vorstellung zusammen. So male sich z. B. auf der Retina des Auges aus einer Summe von Reizen ein Gegenstand ab, der

[1] VIII. 100. [2] VIII. 265. [3] IV. Abschn., II. 1. 2.

Sehnerv führe sein Bild in das Gehirn, um es wieder von da als fertige Vorstellung als „Bildidee“ in die Außenwelt zurückzustrahlen. Da sich die Objekte auf der Retina als Flächen zeichnen, so muß auch die Vorstellung derselben flächenhaft erscheinen. Der Tastsinn nun, dem sich der Gegenstand in allen drei Dimensionen darbietet, muß naturgemäß alle drei Dimensionen vorzustellen im stande sein. Und schließlich kann noch der einfache Ton vergleichsweise auf eine Dimension zurückgeführt werden.[1]) Das ist also der Angelpunkt, auf dem Herders ganze ästhetische Sinnestheorie, insbesondere seine Lehre vom Tastsinn beruht, aus der die Plastik hervorgegangen ist. Läßt sich nämlich nachweisen, daß das Auge nicht fähig ist, raumkörperlich vorzustellen, so muß das Gesicht der Sinn der Malerei, der Tastsinn derjenige der Plastik sein, wie auch das Gehör der Sinn der Musik ist. Das Wesen der Malerei ist daher ein Nebeneinander, das der Plastik ein Ineinander und der Musik ein Nacheinander.[2]) Wieder analysiert Herder hier einen wichtigen psychischen Vorgang zum Zwecke ästhetischer Untersuchungen, was ihn zu einem so entscheidenden Moment für die Aesthetik geführt hat. Das, was er über die Vorstellungsbildung im vierten kritischen Wäldchen zu sagen wußte, kommt in der Schrift vom Erkennen und Empfinden unverändert wieder. Er sagt: „Alle Empfindungen, die zu einer gewissen Helle steigen, werden Apperzeption, Gedanke“, und setzt gleich dahinter, „was nun auch Gedanke sei, so ist in ihm die innigste Kraft aus Vielem, das uns zuströmt, ein lichtes Eins zu machen.“[3]) Hiermit ist die Vorstellung gemeint. Die Einbildung, oder was bei ihm dasselbe ist, die Vorstellungskraft, „ordnet die Empfindungen in sinnliche Bilder.“[4]) Wenn man sich also vergegenwärtigt, daß das „Einbilden“ seinen Grund im „Empfinden“ hat, so kann man über die Bedeutung dieses Satzes nicht mehr im Zweifel sein: die Vorstellungen sind Komplexe von Empfindungen.

Empfindung und Gefühl in ihrem Verhältnis zu einander.

Nach Leibniz ist jede Monade ein vorstellendes Wesen. Auf der untersten Stufe ihrer Entwicklung existieren nur dunkle, unbewußte Vorstellungen, aus denen sich kontinuirlich die dunklen und bewußten, dann die klaren und bewußten Vorstellungen entwickeln. Somit beruht alles Neue, was sich in der Seele bildet, auf dem schon Vorhandenen. Für Herder gibt es keine Vermögenstheorie. Der Grundzug seiner psychologischen Erkenntnis ist die unlösliche Verknüpfung von Empfinden und Fühlen, Erkennen und Wollen zu einer Einheit. Dabei kann von einem Einheitsprinzip schlechtweg nicht gesprochen werden. Das

---

[1]) IV. 110. [2]) Die nähere Ausführung folgt in einem späteren Abschnitt. [3]) VIII. 193. [4]) VIII. 243.

Eigentümliche der Herder'schen Einheit ist, daß sie wohl bewußt als eine Verbindung vorgestellt wird, damit aber sich ihm unwillkürlich auch ein dunkles Ineinanderübergehen einstellt. Die ersten Wirkungen der aus der Leibniz'schen Vorstellungstheorie gezogenen Konsequenz bemerken wir schon in den Fragmenten an dem Verhältnisse zwischen Empfinden und Fühlen in der Kunstwahrnehmung, so z. B. in den Fällen, in welchen Herder den Unterschied macht zwischen dem philosophischen Denken, wobei alles scharf auseinander gehalten werden soll, und dem dichterischen Schauen, das „Begriffe" und „Empfindungen" ineinander überfließen läßt. Er meint hier, die antiken Dichter kleideten ihre „Empfindungen" in „Bilder",[1]) das Gemälde solle so hingezeichnet werden, daß dasselbe von selbst ohne fremde Beihülfe zur Einbildung des Anderen spreche.[2]) Das geschieht aber, wenn der „Gedanke" der „Empfindung" angemessen ist.[3]) Am deutlichsten spricht Herder die Verbindung beider in folgendem Satze aus: „Wohl kann sich unter die weichen Empfindungen hin und wieder ein Gedanke mischen, in dem eine starke Empfindung eingehüllet liegt."[4]) Wir sehen also, daß Herder's Einheitsidee sich zuerst in seiner ästhetischen Forschung bemerkbar macht. Zunächst allerdings wird nur die Einheit vom Empfinden und Fühlen angenommen, so wie sie für die Aesthetik brauchbar ist. Ganz entschieden und in ihrem ganzen Umfange sucht Herder seine Einheit nach Ursprung und Folge im vierten kritischen Wäldchen darzustellen. Gleich in dem ersten Abschnitt, nachdem er die Nichtigkeit der Riedelschen Grundsätze dargetan, spricht er das Thema seiner Untersuchung aus: „Alles aber wird aus einer Grundkraft der Seele, sich Vorstellungen zu schaffen, sich eben dadurch, durch diese Entwicklung ihrer Tätigkeit, immer vollkommner zu fühlen, und sich eben dadurch zu vergnügen. Wie schön wird eben damit die menschliche Seele! Einheit im Grunde, tausendfache Mannichfaltigkeit in der Ausbildung, Vollkommenheit in der Summe des Ganzen! Keine von der Natur zubereitete fertige drei Grundgefühle; alles soll aus einem gebildet, und zur mannichfaltigsten Vollkommenheit erhoben werden."[5])

Gibt es nur eine Grundkraft der Seele, so sind es Funktionen derselben, was man bisher Vermögen nannte. In dieser Einheit der Seelenkraft liegt es begründet, daß alle Funktionen unter einander verbunden sind. Mit der Einen wird auch die Andere geübt, die Eine geht in die Andere über. Daher auch findet Herder, daß das Gute, Schöne und Wahre ursprünglich nur eines sei als Äußerungen der nur einen Grundkraft der Seele. Am stärksten verschmolzen sind für ihn Empfindung und Gefühl bei

[1]) I. 178. [2]) I. 395. [3]) I. 488. [4]) I. 488. [5]) IV. 34.

den Tönen: „Das Gehör allein ist der Innigste, der tiefste der Sinne. Nicht so deutlich wie das Auge, ist es auch nicht so kalt: nicht so gründlich wie das Gefühl, ist es auch nicht so grob; aber es ist so der Empfindung am nächsten, wie das Auge den Ideen und das Gefühl der Einbildungskraft. Die Natur selbst hat diese Naheit bestätigt, da sie keinen Weg zur Seele besser wußte, als durch Ohr und Sprache.“ [1]) Alle diese Gedanken werden also in den ästhetischen Schriften ausgebildet, in der Schrift vom Erkennen und Empfinden wird das hier Gefundene nur weiter ausgeführt. Die Verbindung der physiologischen Reize zu einem Bilde ist nichts andres wie die beginnende Wirkung der Einheit. Die Seele erkennt und empfindet zu gleicher Zeit. Die Summe der physiologischen Reizung löst die Empfindung aus und mit der Empfindung ein mehr oder weniger deutliches Vorstellen. So läßt sich kein Erkennen ohne Empfindung das ist, „ohne Gefühl des Guten und Bösen, des Vergnügens und Schmerzes,“ [2]) aber auch andrerseits die Empfindung nicht ohne Erkennung, d. i. „wenigstens ohne dunkle Vorstellung“ denken. [3]) Alles weist auf den innigen Zusammenhang beider Tätigkeiten hin. Die „Empfindung“ ist die „Blume des Erkenntnisses.“ Herder spricht von der Ehe, die Gott zwischen „Empfinden“ und „Denken“ gemacht hat. [4]) Es wird der Seele Macht gegeben, daraus Eins zu machen. [5])

Aus Herders Untersuchung des Verhältnisses zwischen Empfinden und Fühlen folgt ein für den ästhetischen Genuß sehr bezeichnendes Merkmal, nämlich der Umstand, daß in der Verschmelzung beider Funktionen das Gefühl das stärkere Element ist. Der Gedanke, daß beim ästhetischen Aufnehmen wesentlich die Gefühle, nicht aber die begriffliche Reflexion tätig sind, war bei Baumgarten und Meier schon ziemlich klar ausgedrückt, [6]) er verknüpfte sich mit dem Begriff der dunkel vorgestellten Vollkommenheit. Auch bei Herder blickt er in dieser Fassung noch hier und da hindurch, insbesondere dort, wo von den Tastvorstellungen gesprochen wird. Bei Mendelssohn sehen wir schon den deutlicheren Ausdruck dieses Gedankens. Er meint, wir fühlen nicht mehr, sobald wir denken. [7]) Infolge genauer Prüfung des Verhältnisses zwischen Vorstellung und Gefühl kommt Herder zu seiner eigenen Auffassung. Wir haben schon beobachten können, wie Herder in den Fragmenten das Gefühl gegenüber der Empfindung beim ästhetischen Aufnehmen betont. [8]) In den kritischen Wäldern, namentlich aber in dem vierten sowie in

---

[1]) IV. 111, vgl. auch 110. [2]) VIII. 236. [3]) VIII. 237. [4]) VIII. 233. [5]) VIII. 247. [6]) Vgl. Sommer, 113. [7]) Vgl. Dessoir, Geschichte der neueren deutschen Psychologie, 1894, 278. [8]) I. 394, 488, II. 153.

den Studien zur Plastik, findet Herder das Uebergewicht des Gefühls gegenüber der Empfindung im ästhetischen Wahrnehmen. Dasselbe soll aber auch noch im wirklichen Wahrnehmen des gewöhnlichen Lebens stattfinden. Herder sagt uns das in der Schrift vom Erkennen und Empfinden. Alle Vorstellungen, selbst die dunkelsten, sind im Schoße der Empfindung.[1]) Nur unter der Hülle der Empfindung wird der Seele Erkenntnis des Wahren, Guten und Schönen zugeführt. Die bloße Vorstellung, der Gedanke, ist kalt, gefühlsleer, durchgrübelte Empfindung, nicht mehr Empfindung.[2]) Wenn Erkenntnis zur Anschauung geworden, so wird sie gleichsam als Fertigkeit verwahrt und nachher immer als zusammengehüllte Erkenntnis, als symbolische Empfindung angewandt,[3]) denn der Gedanke liegt in der Empfindung begraben.[4]) Auch hier wieder sehen wir das Fortwirken eines Gedankens aus dem Aesthetischen in das Psychologische hinein.

Zweites Kapitel.

Die zusammengesetzten psychischen Vorgänge.

Herder kennt, wie wir gesehen haben, nur eine Seelenenergie. Ihre beiden Eigenschaften sind Rezeptivität und Spontaneität. Die Grundbetätigungen sind Einbildungskraft[5]) und Verstand. Das sind die beiden Triebfedern in der Entwicklung des Bewußtseins. Sie erzeugten das erste Gefühl, das der Mensch in dem Stadium hatte, wo er noch Pflanze war. Es ist die dunkelste Idee seines eigenen Ich. Bald fängt er an, in dem Gefühl dieses Ich Unterschiede zu machen. So entsteht das erste Urteil, hier wirkt sichtbar schon die Einbildungskraft und der Verstand. Allmählich lernt der Mensch auch die Unterscheidung zwischen sich und der Außenwelt. Nun sucht er Ordnung in das noch immer dunkle Bewußtsein zu bringen. So wie er aber den Gegenstand sinnlich klar vor Augen hat, so daß er auch schon seine Teile auseinanderzuhalten vermag, dabei aber auch gewiß ist, daß ihm nicht nur diese Vorstellung, sondern auch vermöge einer Doppelreflexion er selbst sich bewußt ist, dann ist das Selbstbewußtsein da. Auch hier ist die Einbildungskraft im Verein mit dem Verstande tätig. Das Ganze ist ein Akt der nur einen Seelenenergie. Herder drückt das in der Schrift vom Erkennen

Einbildungskraft, Verstand und der Begriff der Apperzeption.

[1]) VIII. 244. [2]) VIII. 265. [3]) VIII. 265. [4]) VIII. 262. [5]) Herder versteht darunter die Kraft, die aus Vielem Eines machen könne, aus vielen Reizen eine Empfindung, aus vielen Empfindungen eine Vorstellung, aus vielen Vorstellungen einen Gedankenkomplex.

und Empfinden in dem kurzen Satze aus: „Alle Empfindungen, die zu einer gewissen Helle steigen (der innere Zustand dabei ist unnennbar), werden Apperzeption, Gedanke; die Seele erkennet, daß sie empfinde.“ [1]) Es ist ein kurzes Resume aus dem im vierten kritischen Wäldchen dargestellten Verlauf der Vorstellungsbildung. Für Herder bedeutet die Einbildungskraft diejenige Tätigkeit der Seelenenergie, durch welche wir unsere sinnliche Anschauung ermöglichen. Er unterscheidet dieselbe von dem Verstande, der abstrahierenden Funktion. Das Grundstreben der Einbildungskraft bleibt immer, dem Bewußtsein sinnliche Bilder zuzuführen. Die Aufgabe des Verstandes wird es immer sein, sich eine klare Erkenntnis der Bilder zu verschaffen, um darüber hinaus sich zu den Höhen reiner Ideen erheben zu können. Diese Anschauung vertritt Herder schon in den Fragmenten. So meint er, die Mundarten Europas seien mehr für die Ueberlegung als für die Sinne.[2]) Wolle der Dichter uns fesseln, so male er der Einbildungskraft ein Gemälde hin.[3]) Dem Verstande müsse immer erst der sinnliche Begriff gegeben sein, wolle er zum abstrakten Begriffe aufsteigen. Die Einbildungskraft verfährt also synthetisch, der Verstand analytisch. Das sehen wir an der Vorstellungsbildung. Ihre Funktion übt die Einbildungskraft schon aus, sobald sie die Reize zu einer Empfindung vereinigt; sie bildet das Viele zu Einem.[4]) Des Weiteren fügt sie eine Anzahl „Empfindungen“ zu einer Vorstellung zusammen, und die Vorstellungen wieder zu einem ganzen Vorstellungskomplex. Dabei steht der Einbildungskraft der Verstand zur Seite, sei es im Stadium ihrer ersten Entwicklung, sei es in dem eines schon hochentwickelten Selbstbewußtseins. Der Verstand trennt, unterscheidet, urteilt, bringt Ordnung in das ganze „Gemälde“, aber nur, um dann selbst sich emporzuschwingen zu „den Höhen einer abstrahirenden Vernunft.“ Verstand und Vernunft sind für Herder identisch. Er gebraucht den Ausdruck Vernunft nur, um die Abstraktionstätigkeit des Verstandes zu kennzeichnen.

Einbildungskraft, Verstand und der Begriff der Aufmerksamkeit.

Herder sagt, wenn der Dichter uns erfreuen will, so reize er unsere „Aufmerksamkeit, Empfindung, ja sogar Leidenschaft“ durch unsere Einbildungskraft, indem er derselben Bilder entwirft.[5]) Wie aber hier die Aufmerksamkeit durch Einwirkungen von außen erregt wird, so muß auch schon in der dunkelsten Idee des eigenen Ich die Aufmerksamkeit tätig gewesen sein. Beim Kinde zeigt sich z. B. bereits in dem allerersten Zustande der geistigen Entwicklung das Verlangen nach dem Erfahrungs-

---

[1]) VIII. 193. [2]) I. 158. [3]) I. 196. [4]) VIII. 189. [5]) I. 196.

inhalt, den ihm die Sinne liefern.[1]) „Sinn, Empfindung, Neugierde" wachsen ihm zusammen, sie fließen ineinander.[2]) Herder versteht also unter Aufmerksamkeit diejenige Richtung der Einbildungskraft, die auf das genaue Erkennen der Dinge ausgeht und mit Gefühlen verbunden ist. Darum bezeichnet er sie auch als Neugierde. Es ist für ihn nunmehr auch klar, daß die Apperzeption sich nur durch die Aufmerksamkeit hat entwickeln können. Wie sehr diese ein notwendiger Bestandteil des ästhetischen Aufnehmens ist, hatte uns Herder schon in den Fragmenten und in den kritischen Wäldern gesagt, er sagt es uns auch noch in der Plastik. Nicht überhin sondern eingehend sollen wir uns mit dem Kunstwerk beschäftigen, dazu bedürfe es einer gespannten Aufmerksamkeit. Von noch größerer Bedeutung aber ist dieselbe in der ästhetischen Analyse, wo nicht nur der eigene innere Vorgang, sondern auch das Kunstwerk beobachtet und die Merkmale beider in Beziehung gebracht werden sollen.[3]) Wir können also sagen, daß Herder auch den Begriff der Aufmerksamkeit schon in seinen ästhetischen Untersuchungen entwickelt.

Mit dem ganzen Werden des Selbstbewußtseins hängt nach Herder die Erfindung der Sprache zusammen. Worte, meint er in den Fragmenten, seien die ersten „Lehrer der Logik," durch sie hätten wir denken gelernt.[4]) Dieser Ansicht so ziemlich entgegen läßt Herder in der Schrift über den Ursprung der Sprache die Sprache aus der Besonnenheit sich entwickeln, wobei Aufmerksamkeit und Reflexion wirksam sind. In der Schrift vom Erkennen und Empfinden läßt er sie sogar die erzeugende Trägerin des Bewußtseins sein. Für die Aesthetik ist diese sprachliche Untersuchung insofern wichtig gewesen, als sie ihn in den Fragmenten dazu geführt hat, das Verhältnis zwischen Gedanke und Ausdruck in der Poesie einerseits, in der Weltweisheit anderseits festzustellen. Er fand, daß für die Philosophie der Gedanke nicht am Ausdruck kleben dürfe mit Ausnahme der unzergliederlichen Begriffe. Dagegen seien in der Kunst Gedanke und Ausdruck eine notwendige Einheit und verhalten sich gerade so zueinander, wie Ploto's Seele zum Körper.[5]) Auf diese Weise kam Herder, wie wir schon hervorgehoben haben, zu einem der wichtigsten Prinzipien der objektivistischen Aesthetik: der Einheit zwischen Form und Gedanke.

Einbildungskraft, Verstand und der Begriff der Assoziation.

Ein mit der Aufmerksamkeit eng verbundener Begriff ist die Assoziation. Auch er ist von der Einbildungskraft abhängig. Herder sagt in den Fragmenten: „Wenn unsere ganze Einbildungskraft in Arbeit ist, so kann sich aus einem ganzen rührenden Gemälde ein Zug (nicht immer der bedeutendste) am tiefsten

[1]) IV. 86. [2]) IV. 381. [3]) IV. 21. [4]) I. 147, 417. [5]) I. 397.

eindrücken, der nachher jedesmal das ganze Gemälde zurückbringt, und also auch durch die Einbildungskraft die ganze Empfindung wieder aufregt." [1]) Und in dem ersten kritischen Wäldchen meint er, daß das Gefühl des Ekels sich von dem Geruch und Geschmack durch Assoziation auf die ästhetischen Sinne, nämlich das Gefühl, Gesicht und Gehör übertrage.[2]) In dem vierten kritischen Wäldchen und in den Studien zeigt er uns, wie das Gesicht mit dem Tastsinn durch Assoziation zusammenhängt, indem sich beim Tasten von Gegenständen in der Vorstellungsbildung die Tastempfindungen mit denen des Gesichts sich verbinden. Wenn nun die Eindrücke des Gesichts reproduziert werden, dann werden durch die Einbildungskraft auch die Tastempfindungen reproduziert. Hierauf beruht Herders Begriff des Phantasietastens, der für seine Lehre vom Tastsinn eine sehr hohe Bedeutung gewinnt, indem das Phantasietasten das wirkliche Tasten ersetzen soll. Hier sehen wir, wie der Begriff der Assoziation für die Aesthetik an Beispielen der Kunst erläutert wird. Es ist nur Wiederholung dessen, was er schon im vierten kritischen Wäldchen gesagt hatte, wenn er in der Abhandlung von Erkennen und Empfinden meint, daß das Gesicht vom Tastsinn borge und umgekehrt.[3]) Er sucht jedoch dieses Gesetz auch noch auf die Beziehung zwischen Gesicht und Gehör auszudehnen, wie er es schon in dem ersten kritischen Wäldchen mit dem Gesicht und Geschmack getan.

Einbildungskraft, Verstand und das Gedächtnis.

Die Einbildungskraft erzeugt also die Assoziation und damit auch das Gedächtnis. Hier werden die Apperzeptionen aufbewahrt, um bei gegebenen tiefer eingeprägten Merkmalen durch die Erinnerung wieder hervorgerufen zu werden. Verhält sich dieselbe zuerst synthetisch-produktiv, so kann sie also auch synthetisch-reproduktiv sein, indem sie mit Hilfe der Assoziation die Vorstellungsreihen dem Gedächtnis entnimmt und wieder zusammensetzt, wie bei ihrer ersten Bildung, nur daß hier nicht mehr die Sensation, sondern die Einbildungskraft allein das bewirkt. [4])

Einbildungskraft, Verstand und die Illusion.

Die Illusion entsteht gleichfalls durch die Einbildungskraft, die von der Aufmerksamkeit begleitet wird. Sie vermag eine völlige Illusion zu erzeugen, wenn ein betrachtetes Kunstwerk oder ein Gedicht so anschaulich dargestellt ist, daß dessen Inhalt unmittelbar durch die Form zu uns spricht. Herder sagt uns das im Folgenden: „Das Ideal des Schäfergedichts ist: wenn man Empfindungen und Leidenschaften der Menschen in kleinen Gesellschaften so sinnlich zeigt, daß wir auf den Augenblick mit ihnen

[1]) I. 269. [2]) Erstes kritisches Wäldchen. III. 182. [3]) VIII. 285. [4]) I. 268 f.

Schäfer werden und so weit verschönert zeigt, daß wir es den Augenblick werden wollen; kurz bis zur Illusion und zum höchsten Wohlgefallen erhebt sich der Zweck der Idylle, nicht aber bis zum Ausdruck der Vollkommenheit, oder zur moralischen Besserung."[1]) Die Hauptsache ist dabei, daß der Gedanke „sinnlich anschauend erscheine", wenn er unsere Aufmerksamkeit bis zur völligen Täuschung beschäftigen soll. Gleichwohl meint Herder, daß eine Illusion niemals dieselbe Intensität des Gefühlszustandes, wie wir ihn vor einer Wirklichkeit haben, erzeugen kann, denn niemals ist die gesunde Einbildungskraft so lebhaft, als die Erfahrung und die ideale Gegenwart der sinnlichen gleich.[2]) Er nennt uns mehrere Grade der Illusion: Die schwächere ist die „sensitive Illusion", die stärkere ist die „sinnliche Illusion". Die erstere ist bei jedem vortrefflichen Gedicht wirksam, die letztere kommt nur beim Drama vor.[3]) Im vierten kritischen Wäldchen wird die Stärke der Illusion nach den einzelnen Künsten bestimmt. „Die Baukunst illudiert am wenigsten. Mehr schon die Bildhauerei, die in der Statue eine lebendige Gegenwart fühlen läßt. Im eigentlichsten Verstande ist dieses Wort bei der Malerei gebräuchlich, da diese an sich schon Trug einer Wirklichkeit sei. Die Illusion der Musik steigere sich durch alle Grade, bis zum „süßen Wahnsinn." Die Poesie vereinige alle Arten der Illusion, weil sie alle übrigen Künste in sich aufnimmt.[4]) Wir folgern aus allen diesen Ausführungen, daß Herder die Illusion für einen Gefühlszustand hält, der unmittelbar aus der Einbildungskraft hervorgeht. In der Schrift vom Erkennen und Empfinden wird das nicht weiter untersucht. Aus dem oben angeführten geht gleichfalls hervor, daß er den Gefühlszustand der Illusion, soweit er durch die Kunst erregt wird, nicht nach Qualität, sondern Intensität von dem der Wirklichkeit unterscheidet. Das bringt ihn dann auf seine Bestimmung der ästhetischen Gefühle, die wir noch betrachten werden.

Einbildungskraft, Illusion und der Akt der Einfühlung.

Von der Einbildungskraft und Illusion hängt auch noch die Beseelung des Kunstwerks ab. Darauf hatte Herder den Akt der Einfühlung gegründet. Er gibt schon in den Fragmenten sehr bedeutsame Erklärungen hierzu. Das Feuer der Phantasie, meint er, glühe jeden an, der es verstehe, ein Buch in eine Person, tote Buchstaben in Sprache zu verwandeln.[5]) Und dieses geschehe immer, wenn auch der Künstler es verstanden habe, das Wort durch seine Phantasie mit Lebensgeist zu beseelen.[6]) Wird nun die Einbildungskraft im ästhetischen Wahrnehmen bis zur Illusion erregt, so besteht diese darin, daß auch wir dem Dichter

[1]) I. 343 f. [2]) I. 259. [3]) II. 244. [4]) IV. 193 f. [5]) I. 222, 408. [6]) I. 408, 475.

nachahmen, sein Wort beseelen. Aber noch mehr als das: wir ahmen nicht nur nach, wir setzen seinen Bildern neue Züge an, prägen seine Ideen um und „so werden unsere Nachbildungen für uns angenehme Denkmale, die uns die süße Stunde der Begeisterung zurückerinnern, da die Muse eines alten Schriftstellers vor uns stand, und auf den Flügeln seiner Ideen uns in die Gefilde ihrer Lieblinge führte.“ [1]) Ueber den Einfühlungsakt gibt Herder in dem vierten kritischen Wäldchen, in den Studien, namentlich aber in der Plastik, nähere Details, aus denen hervorgeht, daß er die Beziehung der Einbildungskraft und Illusion zur Einfühlung erkannt hatte.[2]) Und wieder ist es bezeichnend, wie bei ihm Psychologie und Aesthetik ineinander übergehen. Was er in den ästhetischen Schriften nur für die Kunst in Anspruch nahm, das soll jetzt auch noch der Wirklichkeit gegenüber eine hohe Bedeutung haben. „Ein Mensch mit innigem Empfindungsvermögen,“ sagt Herder in der der Abhandlung vom Erkennen und Empfinden 1774, „fühlt sich in jeden Gegenstand tief hinein.“ [3]) „Kommt's also zum Erkennen, so erkennt er tief und innig, kommt's zum Handeln, so wirkt er stark, aus dem Grunde der Seele. Der Ausdruck folgt beidem als Uebergang und Naturgemälde.“ [4]) Die Einfühlung ist daher auch wichtig sowohl für die Erkenntnis, wie für das Handeln. Jetzt ist der Einfühlungsakt schon mit deutlicheren Ausdrücken gezeichnet. „Der Begriff,“ sagt Herder, „das geistige Wesen des Gegenstandes, gehört zu mir, ich fühle, daß eingehend in ihm, mein Begriff, meine Seele vollkommener werde. Je tiefer, inniger ich dies fühle, desto strebiger dringt meine Kraft hinein, er ist meines Fleisches und Beins, ein fehlendes und gefundnes Glied vom Körper meiner Seele.“ [5]) Die nur eine innere Kraft wirkt aus der Seele heraus in die Dinge hinein und wieder aus den Dingen heraus in die Seele zurück.[6]) In der Plastik von 1778 spricht er nur in wenigen Worten das Resumé dieser ganzen Entwicklung aus: Versetzung des ganzen menschlichen Ichs in das Kunstwerk ist Handhabe der Schönheit.

Einbildungskraft, Verstand und ihre Wirkung beim produktiven Schaffen in der Kunst und in der Wissenschaft.

Die Einbildungskraft hat also zwei Funktionen in einer Richtung auszuüben, sie produziert und reproduziert die Vorstellungen. Im ersteren Falle verhält sie sich künstlerisch intuitiv, in dem zweiten ästhetisch assoziativ. Das nun sind die Merkmale, durch welche sich ein Genie von einem gewöhnlichen Menschen unterscheidet. Allerdings hat wohl jeder Mensch eine Einbildungskraft, die beide Eigenschaften besitzt, aber dieselbe ermöglicht ihm nur die alltäglichen Erfahrungen. Um ihn als

---

[1]) I. 408 f. [2]) VIII. 56, 58, 91, 104. [3]) VIII. 256. [4]) VIII. 256. [5]) VIII. 293. [6]) VIII. 290.

Künstler, als Genius über das Niveau der Menschheit zu erheben, bedarf es einer bedeutend größeren, seltneren Begabung. Erst dann vermag er neue, tiefe Erfahrungen zu machen. Seine Einbildungskraft verfährt dabei ebenfalls teils intuitiv, teils assoziativ. Herder „glaubt aus langen innigen Bemerkungen seiner Seele, daß aus der Summe der vergangenen Lebenserfahrungen im Grunde des Gemüts gewisse Resultate, Axiome des Lebens liegen bleiben, die in schnellen oder ganz ungewissen Verlegenheiten, wo die kalte Vernunft nicht oder falsche Ratgeberin ist, wie Blitze auffahren, und dem der ihnen treu folgt, sehr sichre Fackeln sein können, wo sonst alles dunkel wäre." Er glaubt ferner, „daß diese bei gewissen Menschen sehr hoch erhöht werden können, und sehr oft zu sichern Weissagern, Traumgöttern, Orakeln, Ahndungsschwestern erhöht worden sind, und daß fast kein großer Mann da ohne sie gewesen, oder zum Ziel gelanget sei": ja er glaubt noch viel mehr, „was aber nicht, wie das Vorangemerkte, so nötig zum Verständnis nachfolgender Ode gereichen möchte, die übrigens zur See gemacht ist, und also in Meeresbildern wandelt." [1]) Diese „Axiome des Lebens" können also unbewußt vom Künstler gebildet werden, dem sie daher wie eine Eingebung erscheinen, um verwirklicht zu werden. Zuweilen auch sind sie dem Künstler unbewußt, selbst wenn sie zur Erscheinung geworden sind. So z. B. sobald der Künstler „instinktiv" unter dem Drucke einer Leidenschaft tätig ist. [2]) Entstehen alle seine Kunstwerke durch die Einbildungskraft, so sind sie dem Kunstgenuß auch nur durch die Einbildungskraft zugänglich. War dieselbe aber bei dem Künstler eine Schöpferin, so ist sie beim Aesthetiker eine „Nachbildnerin." [3]) Wir wissen, daß Herder sie zur Hauptbedingung des ästhetischen Genusses macht. Auf ihr soll ja der ganze Einfühlungsakt beruhen. Durch sie wird uns erst das Verstehen der Kunstwerke möglich. An ihr vor allem sucht Herder einen Stützpunkt für seine Lehre vom Tastsinn, indem durch die Einbildungskraft, unter Vermittlung durch die Gesichtsvorstellungen, die Tasteindrücke der nicht-erreichbaren plastischen Kunstwerke erzeugt werden. Bei allen Funktionen der Einbildungskraft, sei es da, wo der gewöhnliche Mensch, sei es, wo das Genie seine Erfahrungen macht, ist der Verstand in hervorragendem Maße beteiligt, allerdings mehr der „gemeine Menschenverstand," der es noch mit den sinnlichen Dingen zu tun hat, als die „abstrahierende Vernunft." Auf keinen Fall dürfe vom Künstler Verstand und Vernunft falsch ange-

[1]) Gedicht „Der Genius der Zukunft", Fußnote 1769, XXIX. 352.
[2]) „Über die Ursachen des gesunkenen Geschmacks", 1. Abschnitt.
[3]) „Über die Ursachen des gesunkenen Geschmacks", 1. Abschnitt.

wandt werden. Denn die „Klügelei, die Sophisterei, die Unvernunft“ können den Geschmack verderben. Wohl kann aber die wahre Vernunft, wenn sie sich gleichmäßig mit der Einbildungskraft paart, zu jener Ordnung der Geniekräfte kommen, in welchen der Geschmack besteht.[1]) Es ist Herders Ideal, sich auf die ganze Höhe des philosophischen Wissens und Denkens zu erheben, um aus der ganzen Tiefe einer großen genialen Begabung alle menschlichen Fähigkeiten, Triebe, Leidenschaften poetisch zum Ausdruck zu bringen,[2]) um dann selbst Ideen zu gestalten, in denen Plato und Winckelmann das Schöne sahen. Es gehört also zum Schönen nicht bloß das sinnlich Angenehme. Dieses ist nur ein sekundärer Bestandteil, die Hauptsache ist und bleibt, daß die Form durch eine Seele belebt werde. Auch im philosophischen Betrachten ist die Einbildungskraft unentbehrlich. Doch wie in der Kunst der Verstand, so darf in der Philosophie die Einbildungskraft nicht falsch angewandt werden, denn hier soll der Verstand herrschen.

So zeigt sich in der Seelenkraft Herders überall ein einheitliches Bild. Ihre Anlagen, Einbildungskraft und Verstand sind nur scheinbar getrennt. Vom ersten Stadium eines noch dunklen Bewußtseins bis hinauf zu einem hoch entwickelten Selbstbewußtsein sind sie wie ein tausendfältig verflochtenes Band, gebunden durch die Einheit der Seelenenergie. Ihre vielen späteren Auswirkungen sind virtuell schon im Keim des ersten Bewußtseins vorhanden, aber erst im Verlauf ihres Werdens ist das Herüber- und Hinübergreifen, das Ineinanderübergehen in ihrem Zusammenwuchs zu bemerken. Auch hier können wir beobachten, wie Herder seine wichtigsten Begriffe, die seine ganzen psychologischen Anschauungen tragen, im Aesthetischen definiert, daß er gewisse Begriffe wie die Einbildungskraft, die Illusion erst durch die Untersuchung ihrer Bedeutung für das Kunstschaffen und Kunstgenießen bestimmt hat. Dabei bediente er sich, um das, was er verstand, anschaulich darzustellen, zumeist bildlicher Bezeichnungen, die er dem Kunstgebiet entnahm. Das ist denn auch bei der Abfassung der Schrift vom Erkennen und Empfinden wirksam geblieben. Auch hier ist ihm die Einbildungskraft immer noch die „Dichtungsgabe“,[3]) der Verstand ein ästhetischer Genuß, ja der höchste Genuß, wenn sein Erkennen nicht bloß zerteilende Spekulation, sondern „vollkommenes Erkenntnis, Anschauen, Wahrheit“ ist.[4])

[1]) V. 608. [2]) I. 475. [3]) VIII. 290. [4]) VIII. 293.

Drittes Kapitel.

Die Gemütsbewegung und der Wille.

Die Analyse der Gefühle.

Scheinen für Herder die Gefühle auch unzergliederlich, so geht er doch schon in den Fragmenten an ihre Analyse heran. Bereits die Teilung derselben in Lust und Unlust ist eine Zergliederung. Im ästhetischen Vergnügen können beide Richtungen der Gefühle vorhanden sein. Es fragt sich nun, wieso trotz der Unlust das Schöne gefallen könne. Das hatte schon Dubos zu beantworten gesucht, indem er sagte, daß unangenehme Eindrücke der Kunst deshalb gefallen, weil sie mit einem lebhaften Gefühl unseres Daseins verbunden sind.[1]) Mendelssohn fand es dann leicht, diese Theorie durch die Vorstellungslehre Leibnizens zu begründen, wonach jede Vorstellungstätigkeit der Monaden angenehm ist. Auf dieser Voraussetzung beruht Mendelssohns Theorie von den gemischten Empfindungen, die Herder nun weiter zu entwickeln sucht. Er kann aber nicht umhin, den Grund und Boden, auf dem diese Lehre steht, selber noch einmal durchzugraben. Auch für ihn ist erhöhte Vorstellungstätigkeit erhöhte subjektive Vollkommenheit. Er findet aber, daß es niemals reine Lust und Unlust geben könne, weil wir ein „doppeltes Prinzip" der Empfindung haben,[2]) nämlich, erstens einmal, durch den Eindruck von außen Empfindungen zu erhalten, und zweitens, durch die Einbildungskraft Empfindungen spontan zu reproduzieren. Diese Unterscheidung hat Herder von Abbt. Dieselbe scheint auf die spinozistische Einteilung der Affekte in actiones und passiones zurückzuweisen. Herder meint ganz ausdrücklich: „Jede Empfindung leidet und ist also an sich unangenehm, jedes Empfindnis wirkt und ist also an sich angenehm. Das Zusammentreffen beider macht den vermischten Zustand möglich: eines mildert das andre."[3]) Auch bei Spinoza ist die passio an sich mit Leid, die actio an sich mit Freude verbunden. Herder erklärt sich mit Mendelssohn einverstanden, daß Lust und Unlust in dieser Beziehung simultan wirken, erklärt aber auch andererseits die Sukzession der gemischten Empfindungen, wobei allmählich ein Uebergang von der einen zur andern stattfindet.[4]) In dem Unterschied von „Empfindung" und „Empfindnis" findet Herder den Unterschied zwischen den wirklichen Gefühlen und den Gefühlen des ästhetischen Genusses. Darnach sind diese nur die schwächeren Eindrücke der reproduzierenden Einbildungskraft. Sie sind von den wirklichen Gefühlen nicht nach Qualität, sondern nach Intensität verschieden.[5]) Somit kann

[1]) Sommer, 125. [2]) I. 308. [3]) Torso, II. 308. [4]) II. 308. [5]) II. 307.

es für Herder nach unseren Begriffen keine Theorie der Scheingefühle geben. Das ist mit ein Grund für ihn gewesen, sich gegen das von Riedel aufgestellte und von Kant ausgeführte Problem des interesselosen Wohlgefallens zu wenden.[1]) Im allgemeinen können wir über seine Analyse der Gefühle bemerken, daß er auch nach dieser Seite hin seine Untersuchung im ästhetischen Gebiete führt. Wie bei Mendelssohn, Sulzer, stellt auch bei ihm die Theorie von den gemischten Empfindungen die Verbindung zwischen Aesthetik und Psychologie her. Die spätere Schrift vom Erkennen und Empfinden beschäftigt sich mit diesem Gegenstande nicht näher, was vielleicht mit der Stellung der Aufgabe zusammenhing. Er selbst sagt, daß er in dieser Abhandlung nur allgemeinste Beziehungen aufsuchen wolle und verweist des öfteren auf seine Plastik, wo er die Einzelheiten geben würde.

Herder teilt in den Fragmenten die Gefühle in sinnliche und geistige ein.[2]) Unter den sinnlichen scheidet er die Farben- von den Formgefühlen, er nennt uns eine ganze Reihe von Farbengefühlen und beschreibt ihre Wirkung in treffender Art. Die rote Farbe, sagt er, rege auf, die blaue sei die des Erhabenen ꝛc., erklärt des weiteren die Lichtwirkung, den Helldunkelkontrast in sehr bezeichnenden bildlichen Ausdrücken. Dazu kommen nun die sinnlichen Formengefühle, wie sie etwa durch die Linie der Schönheit, Proportion und dergl. als loses Spiel ohne gegenständliche Bedeutung dem Auge gegeben werden. Hierher gehören auch noch die sinnlichen Gefühle der Tasteindrücke, die Herder mit den Worten „warm", „weich", „glatt" usw. benennt, und zu den ästhetischen Gefühlen rechnet. Doch das sind nur die sekundären Bestandteile des Schönen, die Hauptsache sind die geistigen Gefühle, die sich an die Bedeutung der Form als Gegenstandsbezeichnung knüpfen. Dieselben sind ihm teils Kraftgefühle, teils Affekte, Leidenschaften. Je mehr Gattungen des Gefühls ein Kunstwerk erzeugt, desto größer ist das ästhetische Vergnügen, desto schöner muß das Kunstwerk sein.[3])

Die Einbildungskraft und der Verstand in ihrem Verhältnis zu den Gefühlen.

Die Leibniz'sche Psychologie hat durch ihren Subjektivismus auf die hohe Bedeutung des Gefühls hingewiesen. Bei G. F. Meier, K. von Kreuz, Plouquet, Mendelssohn, Lessing fällt die Anregung auf fruchtbaren Boden. Sulzer wie auch Eberhard führen das Gefühl als zweites Seelenvermögen neben dem Erkennen ein. Die entscheidende Wendung in der Entwicklung der deutschen Psychologie tritt erst durch Herders Gefühlsbetonung ein. Wir wissen bereits, daß Herder für die ästhetische Wahrnehmung die Einheit, das Ineinanderübergehen von Empfindung und Gefühl fordert, wobei das Gefühl das überwiegende

[1]) IV. 46, Kalligone, XXII. 96. [2]) II. 308. [3]) VIII. 101.

sein muß. Er hatte gefunden, daß die Einbildungskraft die spezifische Funktion des Künstlers ist, wobei auch der Verstand wirkt, sofern er sich in dem sinnlich anschaulichen Kreise derselben bewegt. In der Kunst erregt die Einbildungskraft hauptsächlich deswegen Lust, weil sie ja „Empfindungen" in Sinnenform darstellt. Es kann aber auch der Verstand und sogar die abstrahierende Vernunft in der Kunst Lust erregen, nur muß sie durch die Einbildungskraft eine sinnliche Grundlage bekommen. Wenn das rein Verstandesmäßige dabei falsch angewandt wird, wie z. B. bei Allegorien, erklügelten didaktischen Dichtungen, so gefällt das nicht und ist für den Geschmack geradezu verderblich. [1])

Der Geschmack.

Herder nennt denselben das Grundgefühl des Schönen. Er entsteht mit der Entwicklung des Bewußtseins. Herder gibt uns eine genaue Beschreibung seiner Genesis im vierten kritischen Wäldchen. Wenn in dem noch unvollkommenen Bewußtsein, wo das Wahre, Schöne und Gute noch eines ist, allmählich die Scheidung dieser Begriffe eingetreten und die Seele sich lange geübt hat, so über die Dinge zu urteilen, daß ihr das Urteil geläufig ist, wie eine „Empfindung", dann ist der Geschmack da. Derselbe ist nach Völkern und Zeiten ein verschiedener. Gleichwohl gibt es einen universellen Geschmack, weil derselbe auf der nur einen Seelenenergie beruht und diese in ständiger Entwicklung zu Gott hin nur *ein* Ideal erzeugen kann, wie es nur *eine* Vollkommenheit, *eine* Wahrheit gibt.[2]) Hier also finden wir die nähere Begründung dessen, was Herder in den Fragmenten über die Entwicklung der Kunst gegen Winckelmann und Caylus gesagt.[3]) Er kennt keinen endgültigen Verfall der Kunst. Von Blüte zu Blüte werde dieselbe fortgeführt bis zu dem absoluten Ideal. Ungefähr dasselbe erfahren wir dann mit einigen Zusätzen in der Schrift über die Ursachen des gesunkenen Geschmacks. Derselbe ist hier „eine Ordnung in der Anwendung der Seelenenergie," mit der das Genie begabt ist. Daher ist der Geschmack ganz von der Existenz genialer Menschen abhängig. Werden diese geboren, so erscheint auch die Blüte der Kunst und damit auch des Geschmacks. Er kann durch die Vernunft nicht verdorben werden, wie man bisher annahm, denn nur durch diese kommt es zur richtigen Ordnung der Seelenenergie des Genies. Das Kunstideal kann niemals aussterben, denn immer wieder von Neuem entstehen der Menschheit Genies, deren Tätigkeit da beginnt, wo die Tätigkeit der Genies vergangener Zeiten aufgehört.

Die Gefühle und der Wille.

Schon im vierten kritischen Wäldchen hatte Herder die Einheit aller psychischen Funktionen ausgesprochen. Zu dieser Ein-

[1]) II. 308. [2]) IV. 34, 41. [3]) II. Zweite Sammlung.

heit gehören auch die Willensregungen. Aus den „Empfindungen" wurde das Erkennen, was man erkennt, begehrt man auch. Diese Anschauung Herders geht aus der Bemerkung gegen Riedels uninteressiertes Wohlgefallen hervor.[1]) In einem späteren Abschnitte des vierten kritischen Wäldchens spricht er auch noch in demselben Sinne von dem „Interesse der Empfindung." Das ist der eigentliche Grund, daß er zu keiner qualitativen Bestimmung der ästhetischen Scheingefühle und zu keiner Theorie des Scheins kommen konnte, denn jedes Erkennen führt ja zum Begehren, ein Erkennen ohne Begehren gibt es nicht. Darum muß auch das Erkennen in der Kunst das Habenwollen in sich schließen. Das Verhältnis zwischen Fühlen und Wollen, das hier doch schon ziemlich klar angedeutet ist, wird dann in der Schrift vom Erkennen und Empfinden Gegenstand einer näheren Ausführung. Aus den „Empfindungen" gehen alle psychischen Funktionen hervor. Wird aus dem „Empfinden" das Erkennen, so wird aus diesem unbedingt ein Streben. Das Erkennen wäre nur leere Spekulation, wenn nicht das Wollen dazu käme. Das Erkennen ist also auch zugleich das Begehren in der Weise, daß das Begehren stets das Erkennen zur Voraussetzung hat, andererseits aber rückwirkend seinen Einfluß auf das Erkennen ausübt. Dabei ist sowohl das Erkennen wie das Wollen von Gefühlen begleitet, denn das Gefühl ist das einigende Band aller Seelenregungen. Da nun der Wille die oberste Spitze in der Entwicklung der Seele ist, so wird von Herder das Problem der Willensfreiheit ganz im Sinne Spinozas, dessen Einfluß hier unverkennbar ist, entschieden. Denn ebensowenig, wie unsere Vernunft in absoluter Selbständigkeit von der in der ganzen Natur wirkenden Gottheit sich absondern kann, ebensowenig auch unser Wille. Wenn wir fühlen, daß unsere Entschlüsse an die Bande des Alls und Schöpfers gefesselt sind, so ist der erste Keim der Willensfreiheit da.

Das Gewissen.

Herder nennt das Gewissen auch „moralisches Gefühl", „Gefühl des Sittlichen", ebenso wie er den Geschmack als das „Gefühl des Schönen" bezeichnet hatte. Wie dieser, so entsteht auch das Gewissen mit der Entwicklung des Bewußtseins. Wie das Geschmacksurteil, so ist auch das sittliche Urteil nicht ohne Verstandestätigkeit möglich.[2]) Geschmack und Gewissen sind in dem ersten Stadium der Seelenentwicklung identisch und nur in deren weiterem Verlauf ist eine Scheidung eingetreten. Darum hat aber die Beziehung zwischen Beiden nicht aufgehört. Allerdings, so meint Herder schon in den Fragmenten, soll nicht etwa moralische Besserung der beabsichtigte Zweck eines schönen Kunstwerks

[1]) IV. 46. [2]) IV. 35.

sein,[1]) um so weniger als z. B. die Sitten des Dichters sich über die des gewöhnlichen Sterblichen erheben.[2]) Gleichwol dient der Geschmack zur Veredlung der Menschheit. Eine genauere Analyse des Gewissens finden wir erst in der Schrift vom Erkennen und Empfinden. Die beiden Aeußerungen der Elastizität unseres Willens sind Selbst- und Mitgefühl.[3]) Die Entwicklung des Gewissens beginnt mit dem Selbstgefühl, was nicht anders sein kann, als nur eine Aeußerung der Liebe zu Gott, da Gott die ganze Ursache des Weltgeschehens ist. Indem wir nun Gott nicht nur in uns lieben, sondern auch in anderen lieben müssen, so entsteht das Mitgefühl. Den großen Urheber in sich, sich in andere hinein zu lieben, und dann diesem sicheren Zuge zu folgen, das ist moralisches Gefühl, das ist Gewissen.[4])

Die Liebe als höchstes „Erkennen" und „Empfinden".

Da einerseits das Selbst- und Mitgefühl, andererseits aber auch das Erkennen und Wollen in der Liebe mündet, so ist die Liebe das „edelste Erkennen," wie „die edelste Empfindung." In der Liebe also vereinigen sich auch das Wahre, Gute und Schöne. Daher muß es ein absolutes Ideal in der Kunst geben, denn es ist ein Spiegelbild des sittlichen Ideals, zu dem die Menschheit in unendlicher Läuterung sich über das zeitlich bestimmte Ideal hinauserhebt. Gott hat in der Liebe geheimnisvolle Fäden gesponnen zur harmonischen Vereinigung aller Erscheinungen des Seelenlebens. Unsere Seele ist in innigster Durchdringung mit Gott vereint, der sich uns in heiligen Offenbarungen überall in der Natur zeigt. Unsere Erkenntnis ist Schauen seines ewigen Wesens. Vom Reiz, dem tiefsten erkennbaren Grunde psychischen Erlebnisses bis hinauf zur Liebe, alles strebt zur Einheit in Gott. An jedem Gliede in dieser langen Reihe mystischer Verflechtung sieht der Mensch das allmächtige Walten Gottes. Daher drängt der ganze psychische Mensch, in allen seinen Kräften und Trieben, zuletzt zum Ausdruck einer religiösen Stimmung.

[1]) I. 344. [2]) II. 151. [3]) VIII. 200. [4]) VIII. 200.

Zweiter Teil.

Die ästhetischen Grundgedanken.

Erster Abschnitt.

Herders Lehre vom Tastsinn und ihre Beziehungen zu seiner Aesthetik.

Erstes Kapitel.

Die Theorie.

Die ersten Spuren einer ästhetischen Bewertung des Tastsinns.

Der erste greifbare Gedanke über den Wert des Tastsinns taucht in den 1767 erschienenen Fragmenten „über die neuere deutsche Literatur" auf.[1]) Hier läßt Herder angesichts griechischer Meisterwerke der Plastik im Kunstgenuß die „Hand durch das Auge leiten", um sich das Reich jener unkörperlichen Ideen des Schönen, in denen Plato und Winckelmann dasselbe sahen, nahe zu bringen. Ohne Zweifel liegt hierin schon eine bedeutende Bemerkung über das Verhältnis zwischen Tastorgan und Gesicht und die Tendenz einer höheren Bewertung des Tastsinns vor. Ein Jahr nach dem ersten Erscheinen der Fragmente, also 1768, beginnt Herder seine Aufzeichnungen zur Plastik.[2]) Gleichwohl wird der Unterschied zwischen Tastsinn und Gesicht im ersten kritischen Wäldchen (1769) noch nicht verwertet. Die Notwendigkeit einer Unterscheidung zwischen Malerei und Plastik, welche Winckelmann und Lessing ihrem Wesen nach auf eine Stufe stellen, wird kaum erwähnt. Und doch bewertet Herder schon hier den Tastsinn an einigen Stellen höher als den Geschmack und Geruch. So sagt er, daß Ekel eigentlich ein Geschmacksgefühl sei, dem Tastsinn komme es aber gar nicht zu, wie auch dem Auge und dem Gehör.[3])

Die Elemente der Sinneswahrnehmung als taktile Werte.

Herder spricht schon im vierten kritischen Wäldchen den Satz aus, daß die Wahrnehmungen der Sinne taktile Werte sind: „Ein Gefühl modifiziert sich durch alle Sinne; jeder aber gibt dem-

[1]) I. 399. [2]) VIII. p. II der Einleitung. [3]) III. 183.

selben eine neue Art, und so erst, nur spät und zuletzt, tragen sich aus allen Sinnen komplexe Begriffe in die Seele über, wie sich verschiedene Ströme in ein großes Meer ergießen." [1]) Genau dasselbe meint Herder in den Studien, wenn er das „Gefühl" als Basis aller Wahrnehmung bezeichnet, wobei unter „Gefühl" die Verbindung von Vorstellung und Gefühl zu verstehen ist. Wird nun das eine ursprüngliche „Gefühl" durch die verschieden gearteten Sinne modifiziert, so hat man nach den Bedingungen der verschiedenen Modifikationen zu fragen. Diese können nur in der Vorstellungsbildung liegen. Herder sucht daher zunächst die Beschaffenheit der Tast- und Gesichtsvorstellungen festzustellen.

Die Tast- und Gesichtsvorstellungen.

Er hatte bei Diderot gelesen, daß ein Blindgeborener sich die Vorstellungen des Gesichts wie etwa diejenigen des Tastsinns dachte, vom blinden Saunderson wußte er, daß er sich von Bildern auf der Fläche keinen Begriff machen konnte. Das Wichtigste entnimmt Herder Cheseldens Hauptwerk the anatomy for human body. Gerade zu einer Zeit, wo er sich vorwiegend mit Aesthetik befaßt hat, empfängt er mit Cheseldens Buch das Material zu einer sehr bedeutsamen Unterscheidung zweier Sinnesgebiete, den mächtigsten Antrieb zu einem ersten Schritt auf der gewählten Bahn. Cheselden hatte einem Blindgeborenen durch eine glückliche Staaroperation das Augenlicht gegeben und an ihm interessante Beobachtungen gemacht, welche er in dem genannten Werke niedergelegt. Er berichtet, daß derselbe ursprünglich nur Flächen, aber keine Tiefen durch das Gesicht wahrnehmen konnte, daß alle Körper wie ein Brett auf ihm lagen, daß er Gemälde für buntscheckige Flächen ansah. Er wunderte sich darüber, daß man große Gegenstände in einem kleinen Rahmen darstellen könne, und vermochte sich nicht vorzustellen, wie ein Zimmer, in dem er sich befand, kleiner sein konnte, wie das ganze Haus. An sich sehr verschiedene Körper verwechselte er beständig und kam erst zu ihrer Unterscheidung, als er die Gesichtsvorstellung mit dem Tasteindruck verband. Herder selbst stellt Untersuchungen an Blinden an, analysiert wohl gelegentlich an plastischen wie malerischen Kunstwerken das eigne Erlebnis je nach dem Gebrauch der beiden Sinne, führt Beispiel um Beispiel an, um den tiefgehenden Unterschied zwischen Tast- und Gesichtsvorstellung und ihren Wert zu bezeichnen. Das Licht kann uns nur flächenhafte Bilder auf die Netzhaut werfen. Dinge hintereinander sind für das Auge undarstellbar. Es spiegelt mir nur die Außenwelt in einem Nebeneinander wieder. Ein Kind sieht Himmel, Wiege, Mond, nebeneinander, es greift ebensogut nach dem Monde wie

[1]) IV. 154.

nach der Amme, weil ihm alles auf einer Tafel zu sein scheint. Wenn ein Stab im Wasser gebrochen erscheint, und man greift danach an unrechter Stelle, so sei von keinem Truge die Frage, denn nach einem Bilde müsse man nicht greifen. So kommt Herder hauptsächlich auf Grund seiner eignen unmittelbaren Erfahrung zu dem Schluß, daß die Tiefenvorstellung und damit auch die Körpervorstellung nur dem Tastsinn ursprünglich sein kann: „Was Undurchdringlichkeit, Härte, Weichheit, Glätte, Form, Gestalt, Rundheit sei, das kann mir nur der Tastsinn sagen.“ [1] „Das Tastorgan gibt vollständigere Begriffe als das Gesicht.“ [2] Nur durch das Tastorgan kann der Mensch die wahre, wirkliche Körperlichkeit vorstellen. Das Auge hat zwar weit mehr Fähigkeiten, es vermag Licht und Farbe zu empfinden, überdies zweidimensionale Formen wahrzunehmen, aber doch eben nur Bild, Tafel, ein Kontinuum nebeneinander. Ein schwerwiegender Mangel. Da aber in der Tat auch das Auge Raumkörper vorzustellen im stande ist, so kann das nur durch Vermittlung des Tastsinnes geschehen. Indem wir nämlich Gesicht und Gefühl unaufhörlich mit einander verbinden, das Urteil des einen mit dem des anderen assoziieren, erhalten wir auch durch das Auge den Effekt raumkörperlicher Ausdehnung.[3] Aber diese Raumvorstellungen haben auch jetzt noch dieselbe Qualität, die ihnen der Tastsinn gegeben hat. Wenn nämlich die ursprünglichen Tastvorstellungen gefestigt sind, dann übernimmt das Auge die Rolle des Tastsinns. Indem nun der Mensch mit dem Auge sieht, glaubt er in Gedanken zu tasten, wobei die Phantasie zwischen Beiden vermittelt. Auf diese Weise wird das wirkliche Tasten zum Phantasietasten. Erst dieses macht es möglich, plastische Kunstwerke, Gebäude, auch in der Entfernung ästhetisch wahrzunehmen. Erst so wird es möglich, Bilder raumkörperlich vorzustellen. Herder findet die überraschende Tatsache, daß das, was wir bisher nur dem Auge zugesprochen, die ureigne Fähigkeit des Tastorgans ist. Die Begriffe von Körper und Raum kann uns also nur der Tastsinn geben. Aber diese Begriffe sind noch dunkel. Zu völliger Klarheit führt sie erst das Auge. Aus diesem Grunde müssen sich beide Sinne miteinander gatten, der eine dem andern helfen. Das Wesentliche der Begriffe, das, was wir Körper, Raum nennen, das könne jedoch nur vom Tastsinn kommen. In den Studien, besonders aber in der Plastik, wird diese Anschauung noch stärker betont. Durchs Gesicht wird nur Fläche, durch den Tastsinn Körper wahrgenommen. Das Gesicht sieht alles klar, der Tastsinn stellt nur dunkel vor. Daher verbinden sich Beide, das Gesicht borgt vom Tastsinn das

[1]) VIII. 7. [2]) VIII. 8. [3]) VIII. 8.

Wesentliche des Raumkörperlichen, der Tastsinn vom Gefühl die Klarheit. Herder nennt darum das Gesicht „die Vernunft der Hand."

Die Gefühlselemente der Tast- und Gesichtswahrnehmung.

Daraus nun leitet Herder auch die Präponderanz der mit der Tastwahrnehmung verknüpften Gefühle gegenüber denen der Gesichtswahrnehmung ab. Er ist der Ansicht: Besitzt das Auge nur das Vermögen, zweidimensionale Formen mit Farbe und Licht zu empfinden, so kann das Augenschöne oder das Gefallen der Gesichtswahrnehmung eigentlich nichts weiter wie nur ein Farben-, Licht- und flacher Formenreiz sein, ein angenehmes Gefühl, wie es die Farbe Rot, eine harmonische Farbenzusammenstellung, eine Helligkeitsabstufung, das Helldunkel oder etwa ein bedeutungsloses Linienspiel gewährt. Ganz anders ist es mit dem Tastsinn. Zwar hat er keine Farben und Lichtempfindlichkeit, aber er besitzt die Fähigkeit, alle raumkörperlichen Eigenschaften der Gegenstände wahrzunehmen, demnach auch ihren Eindruck nach den nur ihm eigentümlichen Gefühlen zu bestimmen. Diese Gefühle sind nur mit der ursprünglichen Wahrnehmung der vollen Körperlichkeit nach allen ihren Eigenschaften verbunden. Auch der Tastsinn gibt den vollen Ertrag des sinnlich Angenehmen, insofern mit der Tastempfindung des Runden, Weichen, Warmen ein angenehmes Gefühl verschmilzt, das vielleicht dem Gefühl der Farben- und Lichtempfindung gleichzusetzen wäre; allein, dieses Gefallen genügt noch nicht, um ein Kunstwerk für schön zu erklären. Wiewohl es hierzu ebenfalls beizutragen hat, so ist es doch noch kein vollständiges ästhetisches Gefallen. Hier hat noch ein ganz anderer Faktor zu wirken, es ist das Lustgefühl, welches eine Körperform ohne alle Rücksicht auf Licht und Farbe, so auch auf ihre stofflichen Eigenschaften einzig und allein durch das Tastorgan gewährt. Was entdeckt ihm nicht die tastende Einbildungskraft an den antiken Bildwerken: Bei Kronion das Gefühl der Hoheit, der Erhabenheit, bei Herakles das Gefühl roher, übermenschlicher Kraft.[1]) So sind es also Kraftgefühle und nicht nur diese allein, alle inhaltlichen Gefühle überhaupt. Das ist ein Punkt, über den er noch etwas zu sagen wünschte. Er hatte schon in Riga Bemerkungen darüber gesammelt. Die Reise nach Paris gab ihm günstige Gelegenheit, dieselben zu vervollständigen. Das bezeugen uns die Studien und Entwürfe zur Plastik. Man merkt es ihnen noch an, daß sie zumeist unmittelbar nach dem Wahrnehmungsakt an plastischen Kunstwerken niedergeschrieben sind. Immer und immer wieder sucht er an den Bildwerken im Garten von Versailles, in Paris, seine Analyse zu erweitern, immer wieder findet er an

[1]) IV. 65.

den Statuen tastend neue Einzelheiten gegenständlicher Bedeutung. Zuerst an einzelnen Gliedmaßen, dann im ganzen Körper, bald nur ein sinnlich Angenehmes, bald aber ein Physisches höchster Bedeutung.[1]) Genau dasselbe kehrt in der Plastik, hier allerdings systematisch geordnet, wieder.

Die weiteren Gründe, die Herder in seinen Anschauungen bestärkt haben.

Dabei zeigt es sich, wie Herder gerade das Uebergewicht des Gefühls beim Tasten, das er aus den Qualitäten raumkörperlicher Wahrnehmung des Tastsinns erst zu beweisen suchte, jetzt selber als Grund für die höhere Bewertung des Tastsinns ausspielt. Eben das Gefühl ist es, das subjektivste Moment seines Erlebens, das seine Anschauung begründen soll. Diese Tendenz war schon mehr oder weniger im vierten kritischen Wäldchen zum Vorschein gekommen.[2]) Die Gesichtsvorstellungen sind nicht tief „durchfühlt", die „Empfindungen" von Farben, Licht und Fläche haben keine tiefe Bedeutung, wohl aber die „Tastgefühle" und nur sie allein. Darum beruhe das Schöne hauptsächlich auf dem Tastsinn. In den Studien und der Plastik kommen diese Gedanken ganz zum Durchbruch. Hier sind die ursprünglichen „Empfindungen" von Farbe und Form nur „flacher Reiz." Einzig und allein das „Gefühl" des Tastsinnes mache das Wesen des Schönen in der bildenden Kunst aus.[3])

Hierzu kommt der Einfluß, den der sprachliche Doppelsinn auf die Theorie Herders geübt hat. Teils sind ihm Gefühle nur Tastempfindungen, teils Elemente der Gemütsbewegung. Dadurch aber, daß das Wort in diesem letzten Sinne zum Ausdruck der Gemütselemente geworden ist, andererseits aber auch seine Bedeutung als Tastempfindung behalten hat, wird durch Herder sehr leicht das erstere für das letztere ausgespielt. Führt er diesen Ausdruck irgendwo in der Beweisführung zur Bezeichnung der Tastempfindung ein, gleich schlüpft auch die Bedeutung als Gemütselement mit unter und fungiert zum Beweise als ein ursprünglich nur mit dem Tastsinn verbundenes Ferment. So sagt er schon in den älteren Aufzeichnungen: Tastgefühl sei Basis von allen Wahrnehmungen.[4]) Das Gefühl scheint die beiden Funktionen, die wir als Tasten und Fühlen zu trennen pflegen, in Einem zu haben.[5]) Herder denkt an die noch unentwickelten aber tief eingewurzelten Ideen, wie sie anfangs in der Seele schlummern und zuerst nur in der Form von Gefühlen ins Bewußtsein treten. Aus dem Tastsinn sollen sich die übrigen Sinne entwickelt haben, für Herder also Grund genug, den Wert des Tastsinns zu erhöhen.

---

[1]) VIII. 85—115. [2]) IV. 45, 51, 66, 75. [3]) VIII. 12. [4]) VIII. 100. [5]) VIII. 104.

Nur die Hand vermag ihm die Gefühle des Körpers zu geben. Herder spricht diesen Gedanken aus der innersten Ueberzeugung seiner Naturanlage heraus. Mangelhafte eigne Gesichtsanschauung und ein geringes inneres Fassungsvermögen mögen eine feinere Ausbildung des Tastsinns zur Folge gehabt haben, mögen auch ein Grund gewesen sein, daß Herder das Schwergewicht unserer ganzen räumlich-körperlichen Vorstellungstätigkeit auf den Tastsinn verlegte.

Seine naiv-realistischen Anschauungen werden ihn gleichfalls in dieser Annahme bestärkt haben. Er betont die stärkere Objektivierung der Tastwahrnehmung. Tasten ist ihm ein unmittelbares, durch kein Medium getrübtes intuitives Erleben. Der Gesichtssinn wirkt weit phänomenalistischer als der Tastsinn. Schon das allein weist auf die alleinige Ursprünglichkeit räumlicher Tastvorstellungen.

Zweites Kapitel.

Die Beziehung der Theorie zu seinen ästhetischen Prinzipien.

Die Einheit von Empfinden und Fühlen.

Herder hatte die Einheit von Empfinden und Fühlen schon im vierten kritischen Wäldchen ausgesprochen, aber schon hier tritt dieselbe mit dem charakteristischen Merkmal auf, als ob sie fast nur durch den Tastsinn zu ermöglichen wäre. Das Auge ist kühl, indifferent. Er spricht es in den Studien und der Schrift vom Erkennen und Empfinden und in der Plastik mehrfach aus, daß die Gesichtsvorstellungen „gefühlsleer" sind. Die Einheit vom Empfinden und Fühlen sei nur durch den Tastsinn zu ermöglichen, denn im ersten Stadium der Entwicklung, wo der Mensch nur durch den Tastsinn ein dunkles Bewußtsein des eignen Ich erhält, ist Empfinden und Fühlen ein und dasselbe. Darum kann diese Einheit auch nach der Entwicklung des Gesichts ursprünglich nur tastend erfühlt werden.[1])

Wir haben bereits gesehen, daß auch das Uebergewicht des Gefühls, das ihm im ästhetischen Genuß so notwendig erscheint, nur durch den Tastsinn zu ermöglichen ist. Denn das Auge ist, wie gesagt, kalt, es ist ein Sinn des Verstandes.

Der Einfühlungsakt.

Des weiteren ergibt sich für Herder aus seiner Lehre vom Tastsinn, daß die Einfühlung in ein Kunstwerk nur ein Akt der Tastwahrnehmung sein kann, wie es ja schon das Wort selbst besagt. Diese Anschauung ist zuerst im vierten kritischen Wäldchen angedeutet,[2]) dann auch in den Studien und Ent-

[1]) IV. 51. [2]) IV. 67.

würfen.[1]) In der Plastik wird dieselbe ganz nachdrücklichst betont. Nur Versetzung unseres Ichs in die durchtastete Gestalt ist Handhabe der Schönheit.[2])

Durch die Lehre vom Tastsinn erhält die Einfühlung Herders noch ein anderes charakteristisches Merkmal. Die Dunkelheit der Tastvorstellungen gibt Herder Veranlassung, die mystische Bedeutung des Tastsinns mit Nachdruck zu betonen. Jeder Griff am Körper enthüllt ihm einen Abgrund dunkler Ideen. Es sind tief innerliche Gefühle, welche das Tastorgan dem Bewußtsein erweckt: „Die fühlende Einbildungskraft hat hier kein Maß, keine Schranken. Sie hat sich gleichsam die Augen geblendet, um nicht bloß eine tote Fläche zu schildern: die sieht nichts, was sie vor sich hat; sondern tastet, wie in der Finsternis, und wird begeistert von dem Körper, den sie tastet, und durchzeucht mit ihm Himmel und Hölle und die Enden der Erde, und fühlet von Neuem, und spricht alles, dessen sich ihr Gefühl erinnert."[3])

Er hatte schon im ersten Abschnitt des vierten kritischen Wäldchens die Entwicklung der verschiedenen Seelenfunktionen aus dem Gefühl heraus gegeben. Schon in den Fragmenten behauptet er, im Anschluß an Plato, daß die Seele aus dem Reich des Uebersinnlichen in das Reich der Natur sich hineingebildet habe, im vierten kritischen Wäldchen und in den Studien sagt er uns, daß sie sich nur durch das „Gefühl" in die Welt hineingebildet hätte.[4]) „Das Höchste der Philosophie ist zugleich das Erste und bekannt.[5]) Darum sind „die ewigen Gesetze des Schönen metaphysisch und physisch völlig dieselben." Darum auch vermag nur der Tastsinn das Wahre des Schönen zu „erfühlen." Ein Fühlender „fühlt" eine ganze Welt in tiefer geheimnisvoller Ahnung.[6]) Er ist Idealist durch den Tastsinn[7]) vom Ersten Einfachsten bis zum Höchsten, alles durchströmt ihn, alles wie nur eine „starke, lange, tiefe Empfindung."

„Die Welt eines Fühlenden," sagt Herder, „ist eine Welt der unmittelbaren Gegenwart."[8]) Und sie ist es für Herder nicht nur in der Wirklichkeit, sondern auch in der Kunst, insbesondere in der Plastik. Die Ertäuschung der Wirklichkeit wird in der Kunst durch die Illusion erzeugt, aber diese selbst wirke, am stärksten nur durch das Gefühl, was uns Herder schon im vierten kritischen Wäldchen sagt. Nur so werde uns in der Plastik „die Täuschung zum Gefühl einer lebendigen Gegenwart."[9]) Auch das trägt also dazu bei, daß Herder sich immer mehr von einer Scheinästhetik abwendet.

[1]) VIII. 104. [2]) VIII. 56 f. [3]) IV. 67. [4]) VIII. 104. [5]) VIII. 96. [6]) VIII. 96. [7]) VIII. 97. [8]) VIII. 96. [9]) IV. 193.

Ist die Bedeutung eines Gegenstandes nur aus einer räumlichkörperlichen Ausdehnung zu erkennen und ein Raumkörper nur durch den Tastsinn wahrzunehmen, so ist es klar, daß die körperliche Schönheit in ihrer vollen Bedeutung nur durch den Tastsinn erkannt werden kann. Nun hatte Herder aber festgesetzt, daß Schönheit gebildet werde, wenn die Seele und die Form zu einer Einheit übereinstimmten. Kann das Auge überhaupt keinen Körper ursprünglich in seiner Bedeutung erkennen, so folgt daraus, daß auch Einheit von Seele und Körperform nur durch den Tastsinn erfühlt werden kann. Das ist schon im vierten kritischen Wäldchen ausgesprochen, das wird ferner in den Studien betont, in der Plastik ganz bestimmt erklärt.[1]) Hier ist schließlich noch darauf hinzuweisen, daß auch Herders Begriffe „ideal" und „real" durch die Theorie einen bestimmten Sinn erhalten. Ein „fühlender Blinder", meint Herder, der Metaphysiker wäre, würde, wenn er auf den Prozeß zurückginge, wodurch sich die Seele in die Natur hineingebildet, sich platonisch erinnern und auf das Ideal kommen, das sie vordem gewesen.[2]) Ein Plastiker muß daher idealisieren, das gibt ihm schon der Tastsinn selber ein. Er bestimmt sehr genau, wie weit die Plastik in der Darstellung des Häßlichen gehen dürfe. Ein geschundener Bartholomäus wäre hier unleidlich. In der Malerei, wo ich den Körper nicht zu fühlen brauche, sind derartige Motive darstellbar.[3]) Die Einheit von Form und Inhalt.

Drittes Kapitel.

Die Anwendung der Theorie auf die Künste.

Herder glaubt sich mit seiner Unterscheidung vor einer bahnbrechenden Entdeckung: Der erste Strahl lebendiger Intuition fällt weit in ein noch unbekanntes Gebiet, bangend steht er vor dem ersten Ausblick in die Natur des Schönen.[4]) Wahrhaft erlösend scheint ihm der Gedanke, die spezifische Leistung von Gesicht und Tastorgan erkannt zu haben, nun endlich wird die Ableitung des Wesens der einzelnen Künste aus den einzelnen Sinnen möglich, nunmehr ist das Einteilungsprinzip der verschiedenen Künste gefunden. Batteux hatte dieselben nur nach Gesicht und Gehör geschieden.[5]) Herder kommt jetzt zu einer Dreiteilung. Es gibt eine schöne Kunst fürs Gesicht, die Malerei, eine schöne Kunst für das Tastgefühl, die Bildhauerei und eine Die Dreiteilung der Künste.

[1]) VIII. 88, 91, 94, 114, 162 f. [2]) VIII. 96, 97. [3]) VIII. 10, 69. [4]) VIII. 15. [5]) Batteux, Einleitung in die schönen Wissenschaften, übersetzt von Ramler. 1756. I. 37.

schöne Kunst für das Gehör, die Musik.[1]) Eine ästhetische Optik soll das Schöne in der Malerei, eine ästhetische Anaglyphik das Schöne in der Bildhauerei und eine ästhetische Akustik das Schöne in der Musik erklären.[2]) Die gleiche Einteilung hält Herder auch in den späteren Ausarbeitungen der Plastik fest.

Geruch und Geschmack haben nach Herder an der Empfindung des Schönen wenig Anteil, weil sie keine zwei neuen Gefühle, sondern nur Modifikationen des Gefühls sind. Als solche liefern sie zu ästhetischen Zwecken nur einige Metaphern.[3]) In den späteren Aufzeichnungen zur Plastik wird dieser Gegenstand kaum mehr erwähnt.

Die Poesie ist nach Herder eine schöne Wissenschaft. Wie die einzelnen Künste den Sinnen entstammen, so entstammt die Dichtkunst der Phantasie. Aus allen Sinnesgebieten strömen die Empfindungen des Schönen in die Einbildungskraft und aus allen schönen Künsten also in die Phantasie hinüber. Auch die Tanzkunst wird nicht mehr unmittelbar aus den Sinnen hergeleitet, sie ist, wie auch die Poesie, eine Vereinigung alles Schönen als Kunst. Bau- und Gartenkunst sind nur mechanische Künste und kommen für Herders Einteilungsprinzip nicht in Betracht.

Die Malerei.

Das Gesicht gibt die klarsten Begriffe von den Dingen. Daher borgt unsere Seelenlehre von diesem Sinne Bezeichnungen. Das weite Reich der Dinge außer uns spiegelt sich auf der Retina in Licht und Farben als eine Fläche ab. Auch die Malerei kann nicht mehr geben als nur Flächen, Licht und Farben. Ist also diese die Kunst fürs Auge und ist's wahr, daß das Auge nur Fläche sieht und alles wie Fläche empfindet, so ist das Werk der Malerei ein Bild, in dem die Schöpfung des Künstlers wie Traum dasteht, in welchem alles auf dem Anschein, auf dem Nebeneinander beruht. Die Tiefenverhältnisse werden durch die Perspektive ertäuscht. An Gebäuden wird sich der perspektivische Blick zuerst geübt haben, in Anordnung der Tempel, in Verzierung der Schauplätze, schritt die Perspektive weiter fort. Einen sehr wesentlichen Effekt verdankt die Malerei den Farben und dem Licht. Die Farben mit ihrem sinnlich Angenehmen und das Licht, das dem Ganzen Haltung, Einheit gibt, vollenden das Phänomen in seinem schönen Trug.

Die Bildhauerei.

Die Plastik arbeitet ineinander, schafft vollkörperliche Existenzen. Darin liegt ein wesentlicher Unterschied zwischen der Malerei und der Bildhauerei begründet. Diese stellt dar, jene schildert, diese existiert in einzelnen, alles Uebrige abweisenden Substanzen, jene weiß die Dinge als Schein in ihrem Zusam-

---

[1]) IV. 62. [2]) IV. 62. [3]) IV. 53 f.

menhang mit der Natur wiederzugeben.[1]) Da die Plastik nur die Kunst für den Tastsinn ist, so wird die Kolorierung der Bildwerke auszuschließen sein, weil die Farbe entweder sich nicht fühlen läßt, oder, wenn dies der Fall ist, beim Betasten unangenehm wirkt. So auch ist die Ruhe und weise Einfalt griechischer Götterstatuen zu erklären, denn vor einem verzerrten Hautausdruck würde das Gefühl zurückschaudern. Die koischen Gewänder an den Bildwerken sind ebenfalls darauf zurückzuführen, da sie die nackte Form der Person durchfühlen lassen sollen. Bei der Malerei, wo man nichts zu tasten, sondern zu sehen habe, könne die Bekleidung in ausgiebigstem Maße angewandt werden. Die Perspektive auf die Bildhauerei übertragen, veranlaßte die Entstehung der Kolossal-Statuen.[2]) Da nämlich die plastischen Kunstwerke, bei immer größer werdender Distanz zwischen diesen und dem Beschauer immer kleiner werden und ihr Eindruck schwächer wird, so machten die Alten, um für das aus der Entfernung betrachtende Auge die gleiche Wirkung wie bei der Tastwahrnehmung natürlich großer Statuen zu erzielen, dieselben größer.[3]) Eben darum ist die kolossale Darstellung in der Malerei nicht geeignet. Die übermenschliche Größe ägyptischer Bildwerke sei dadurch zu erklären, daß das Auge bei der Bildung räumlicher Vorstellungen anfangs die Dinge stets größer schätzt, als sie sind. In der Plastik vom Jahre 1778 weiß Herder für die Kolossalität griechischer Götterstatuen noch einen anderen Grund geltend zu machen. Um nämlich den Eindruck höherer Erhabenheit und Ehrfurcht zu erregen, hätten die griechischen Künstler ihre Götter in übermenschlicher Größe gebildet.

Die Musik.

Im Gegensatz zum Gesicht gibt das Gehör nur dunkle verworrene Begriffe, die um so schwerer in Worte zu fassen sind, als demselben räumlichkörperliche Vorstellungstätigkeit gänzlich abgeht. Das Gehör ist also der Sinn für die Tonkunst. Sie ist allmählich aus der Sprache entstanden und beruht auf dem Nacheinander der Töne. Ihr wesentliches Merkmal ist der Ausdruck von Empfindungen und Leidenschaften.

[1]) Abschnitt II des vierten kritischen Wäldchens. [2]) IV. 62. [3]) IV. 62—84.

Zweiter Abschnitt.

Die subjektive Seite von Herders Aesthetik.

Erstes Kapitel.

Die Analyse der ästhetischen Gefühle.

Vorstellung und Gefühl im ästhetischen Wahrnehmen.

Das Einheitsprinzip, überhaupt Herders ganze philosophische Anschauung, entwickelt sich im ästhetischen Milieu. Aber hier macht dasselbe nicht nur seine Entwicklung durch, hier wirkt es vor allem selber als gewaltige Triebkraft. Und wenn wir recht zu sehen vermögen, so scheint es nicht gewagt, zu behaupten, daß dieses Prinzip von außerordentlicher Tragweite nicht nur für die ästhetische Forschung Herders, sondern auch für die ganze Aesthetik gewesen ist. Immer und überall wird das Einheitsprinzip geltend gemacht. Er findet seine Wirkung schon in dem einfachsten Element, im physiologischen Reiz, dem Urelement der Empfindung. Vom Empfinden kommt er zum Erkennen. Weiter führt er die Verbindung zum Willensimpuls, zur Tat. Der für die Aesthetik wirksamste Kern ist die Einheit von Vorstellung und Gefühl, oder, wie Herder sagt, vom „Erkennen und Empfinden." Dieser Gedanke wird von ihm immer und überall festgehalten. Bald steht er am Anfang, bald am Ende einer Entwicklungsreihe, dort unsicher und verhüllt, hier klar und allem andren trotzend. Bereits in den Fragmenten werden, wie schon gesagt, bemerkenswerte Ausführungen von dieser Anschauung getragen. Der Schriftsteller, sagt Herder hier, soll ein Gemälde so hinzeichnen, daß dasselbe von selbst, ohne fremde Beihülfe, zur Einbildung des anderen spreche.[1]) Das geschieht in dem Abschnitt, wo Herder das Verhältnis zwischen Ausdruck und Gedanke untersucht und die Unabtrennbarkeit beider findet. Und in dem späteren Abschnitt über die Elegien[2]) spricht er dann von dem Gedanken, in dem eine starke Empfindung eingehüllt liegt. Auch in den kritischen Wäldern treffen wir auf bedeutsame Spuren dieser Idee. Mit voller Klarheit ist der Einheitsgedanke Herders in dem vierten kritischen Wäldchen und später noch in der Plastik und der mit ihr eng verbundenen Schrift vom Erkennen und Empfinden ausgesprochen. Im Wahrnehmungsakt geht ihm der Einheitsgedanke auf. Er tastet, er fühlt, gleich steigt ihm die Vorstellung auf, aber innig, unlösbar verschmolzen mit dem Gefühl. Vorstellung und Gefühl müssen im ästhetischen Wahr-

[1]) I. 395. [2]) I. 488.

nehmen eins sein.[1]) Alle Vorstellungen, selbst die dunkelsten, sind im Schoße der Empfindung.[2]) Der Körper gibt der Seele die Empfindungen, d. i. dunkel zusammengehüllte Vorstellungen nach einer angenehmen „Formel zu Auflösung des Universum", d. h. zum Verständnis des Naturgeschehens.[3]) Nur unter der Hülle der Empfindung wird der Seele Erkenntnis des Wahren, Guten und Schönen zugeführt. Die bloße Vorstellung, der Gedanke, ist kalt, gefühlsleer, durchgrübelte Empfindung, nicht mehr Empfindung.[4]) Wenn Erkenntnis zur Anschauung geworden, so wird sie gleichsam als Fertigkeit verwahrt und nachher immer als zusammengehüllte Erkenntnis, als symbolische Empfindung angewandt,[5]) denn der Gedanke liegt in der Empfindung begraben.[6])

Sind nun Vorstellung und Gefühl im ästhetischen Wahrnehmen eine Einheit, so ist noch zu entscheiden, welchen Wert jedes Element in dieser Einheit besitzt. Schon in den Fragmenten wird diese Frage aufgerollt, gleich auf den ersten Seiten wird auf die Wichtigkeit des Gefühls hingewiesen und dasselbe in einem späteren Abschnitt in ein Verhältnis zur Dichtkunst gebracht. Der Dichter, meint Herder, soll Empfindungen ausdrücken.[7]) In der umgearbeiteten Ausgabe seiner Fragmente verurteilt er die Vernunft- und Sittenpoesie: Gern in Kleinigkeiten groß, auf regelmäßige Art frostig, fromm, gemeinnützig, sei sie eine kritische Schwätzerin, nur nicht Poesie.[8]) Das ist ein Ausspruch der gegen die didaktische Tendenz gerichtet ist, welche Lessings Lehre vom Genie enthält.[9]) Die Natur der Dichtkunst ist Erdichtung, Erregung, Phantasie und Gefühl. Im ersten kritischen Wäldchen kommt Herder im Anschlusse an die Ausführungen Lessings im Laokoon auf die Allegorie in der Dichtkunst zu sprechen. Frostig und kühl sind ihm auch Gedichte, sofern sie personifizierte Abstrakte darzustellen suchen.[10]) Mit großer Klarheit und poetischem Schwunge führt er in der Abhandlung über den Ursprung der Sprache aus: „Das Wort tönet, und wie eine Schaar von Geistern stehen sie mit Einmal in ihrer dunklen Majestät aus dem Grabe der Seele auf: sie verdunkeln den reinen, hellen Begriff des Worts, der nur ohne sie gefaßt werden konnte. Das Wort ist weg, und der Ton der Empfindung tönet. Dunkeles Gefühl übermannt uns: der Leichtsinnige grauset und zittert — nicht über Gedanken, sondern über Sylben, über Töne der Kindheit, und es war Zauberkraft des Redners, des Dichters, uns wieder zum Kinde zu machen. Kein Bedacht,

[1]) VIII. 239, 247. [2]) VIII. 244. [3]) VIII. 245. [4]) VIII. 265. [5]) VIII. 262. [6]) VIII. 262. [7]) I. 394. [8]) II. 153. [9]) Sommer, 189. [10]) III. 102.

keine Ueberlegung, das bloße Naturgesetz lag zu Grunde: Ton der Empfindung soll das sympathische Geschöpf in denselben Ton versetzen." [1]) Des weiteren gibt Herder in der Plastik Beispiele aus der bildenden Kunst. Der Künstler, der es nur verstanden hat, gefühllose Vorstellungen in den Stein zu senken, wird dem Aesthetiker kaum mehr als eben nur gefühlsleere Vorstellungen bieten.[2]) Das trifft für allegorische Darstellungen ganz besonders zu. Hier wirken nur Ideen, kalte Gedanken, und wenn noch irgend eine Empfindung vorhanden sein sollte, so wird sie durch die Schwierigkeit des Verständnisses völlig ausgemerzt. Herder sagt: „Die bildende Natur haßt Abstrakta. Die bildende Kunst muß es auch tun oder sie ist ihres Namens nicht wert. [3]) Derartige Abstrakta seien nur in der Redekunst erlaubt. Wie sehr die Vorstellungen hinter den Empfindungen zurücktreten müssen, sehe man am Tastsinn, er ist zur Ideenweckung der trägste Sinn, aber im Empfinden der schönen Form ist er der erste und Richter.[4]) Auf diese Weise legt Herder zwei ästhetische Tatsachen fest: die Einheit von Vorstellung und Gefühl und das Uebergewicht des Gefühls gegenüber der Vorstellung im ästhetischen Wahrnehmen. Die Anwendung auf die Allegorie ist mehr nur eine Bestätigung für die Richtigkeit der Schlußfolgerung.

Die „gemischten Empfindungen".

Die frühesten Aeußerungen Herders über die „gemischten Empfindungen" sind in den Fragmenten enthalten.[5]) Herder findet, wie wir wissen, daß es reine Lust oder Unlust nicht geben könne, weil wir ein doppeltes Prinzip der Empfindung hätten. Jede Lust ist simultan mit Unlust verbunden und umgekehrt, denn, „metaphysisch zu reden, ist ein Mittelzustand zwischen Lust und Unlust gar nicht vorhanden." Andererseits geschieht der Uebergang von der ausgesprochen überwiegenden Lust zur ausgesprochen überwiegenden Unlust nicht sprungweise, sondern allmählich.[6]) Herder betont also gegenüber Mendelssohn auch noch die Sukzession der gemischten Empfindungen. Später in der Plastik sagt Herder: Schönheit wird aus Aeußerungen von Seelenkräften,[7]) und meint damit die Gefühle. An einer anderen Stelle heißt es: Je mehr Gattungen des Gefühls zusammentreffen, desto schöner sei ihre Wirkung[8]) und konstatiert zunächst, daß im ästhetischen Gefallen zumeist angenehme, aber neben den angenehmen auch unangenehme Empfindungen sein können. Die unangenehmen stellen wir uns auf eine Art vor, daß sie uns Lust bringen.[9]) Ueber diese Art verliert Herder kein Wort. Er begnügt sich damit, die aus durchweg angenehmen Empfindungen

[1]) Ueber den Ursprung der Sprache. [2]) VIII. 80. [3]) VIII. 100. [4]) VIII. 31. [5]) Abschnitt 1 u. 3 der III. Sammlung. [6]) II. 308. [7]) VIII. 112. [8]) VIII. 101. [9]) VIII. 112.

hervorgehende Schönheit als positive, die aus zum Teil unangenehmen als relative Schönheit zu bezeichnen.[1])

Des weiteren bespricht Herder in den Fragmenten unter dem Gesichtspunkte der gemischten Empfindungen die Oden und Elegien. Er erklärt, die Elegie könne man als die sinnlich vollkommene Beschreibung unserer vermischten Empfindungen ansehen. Das sinnlich Vollkommene ist das, was sie mit anderen Dichtungen gemein hat, sie unterscheidet sich von diesem nur durch den Gegenstand, den sie darstellt. Die merklich reinen Empfindungen gehören der Ode, dem Schäfergedicht an, die vermischten Empfindungen dagegen der Elegie. Diese entstehen aus der Betrachtung des menschlichen Zustandes irgend einer Gesellschaftsklasse oder einer einzelnen Person, sodaß angenehme und unangenehme Empfindungen zusammenfließen.[2]) In der Abhandlung über Thomas Abbt ist die Elegie der sinnlich vollkommene Ausdruck, die sinnlich vollkommene Sprache gemilderter trauriger Empfindungen.[3])

Die „sinnlichen und geistigen Gefühle".

Unter „sinnlichen Gefühlen" versteht Herder bloße Formgefühle, also solche, die sich an die Wahrnehmung des Lichts, der Farben und der Körperformen ohne Rücksicht auf ihre inhaltliche Bedeutung knüpfen. Er bespricht schon in dem Aufsatz „Ist die Schönheit des Körpers ein Bote von der Schönheit der Seele?" die Wirkung der Farben. Weiß ist ihm Sinnbild der Unschuld, rot das Zeichen der Munterkeit, Gesundheit.[4]) Im ersten kritischen Wäldchen rechnet er Farben zu den Mitteln, durch welche Kräfte der Seele dargestellt werden.[5]) Farben seien der Zauberstab, der unsere Augen blendet, das Kolorit gehöre zum Ausdruck der Bedeutung, es sei gewissermaßen die Blume der Vollkommenheit.[6]) In gleicher Weise beschreibt er auch die Lichtwirkung. In den Studien und Entwürfen zeichnet er uns die sinnlichen Gefühle der Farbe und der Form ganz genau. Von der roten Farbe sagt er, sie rege zu sehr auf und steche gleichsam, die blaue Farbe sei die des Erhabenen, die schwarze Farbe dürfte und reiße aus,[7]) die grüne sei die Farbe des Angenehmen, die weißrote des Schönen.[8]) In der Plastik ist ihm das Licht ein Zauberduft fürs Auge.[9]) Es bilde „die weitumfassende Wundereinheit," die jeden Gegenstand, wie in neuer eigner Schöpfung bindet.[10]) Das Helldunkel nennt er ein „Strahlen- und Seelenmeer."[11]) Diese Bemerkungen stehn zu Ende des zweiten Abschnitts der Plastik, am Anfang des nächstfolgenden lesen wir den Satz, daß das Gesicht ohne Beitrag wesentlicher

---

[1]) VIII. 110. [2]) I. 479. [3]) II. 303. [4]) I. 51. [5]) III. 360. [6]) IV. 77/78. [7]) Die Bezeichnungen sind hier nicht recht verständlich. [8]) VIII. 101. [9]) VIII. 23. [10]) VIII. 37. [11]) VIII. 37.

Sinne nur eine Licht- und Farbentafel, mithin das flachste, gedankenloseste Vergnügen gewähre, und weiter meint Herder, daß nur Formen der Dinge die Grundzüge, die Substanz der Schönheit sein können.[1]) Vergessen sind die schönen Worte, die er soeben dem Licht und den Farben gespendet, der Lieblingsgedanke Herders kommt hier wieder einmal zum Vorschein. Formgefühle sind also nach Herder wesentliche Bestandteile des ästhetischen Gefallens. Doch ebenso notwendig sind auch die „geistigen Gefühle", d. h. solche, die sich aus der Wahrnehmung der inhaltlichen Bedeutung der Form ergeben. Herder betont diese Art der Gefühle, um den abstrakten Formalismus Hogarths zurückzuweisen. Seine Linie der Schönheit sage ihm nichts; sei sie an keiner Form und also in keiner Bedeutung, so tue sie dem Auge nur ein klein wenig mehr wohl als jedes Kindergewirre.[2]) Seine alles beseelende Naturbetrachtung muß ihn sehr bald veranlaßt haben, dem in England angestrebten ästhetischen Formalismus entgegenzutreten. So finden wir schon in dem Aufsatz „Ist die Schönheit des Körpers ein Bote von der Schönheit der Seele" interessante Bemerkungen: Farben können die Schönheit erheben, sie aber niemals ausmachen,[3]) und auch die reine Formenschönheit gewinnt erst, wenn sie der geistige Reiz belebt.[4]) Die Hauptsache bei einem Kunstwerk ist daher die Bedeutung der Form. Er wird nicht müde, zu betonen, daß die Schönheit von jedem erfaßt und gefühlt werden könne, der, was Form des Lebens, Ausdruck der Kraft im Gefäße der Menschheit ist, in sich oder in anderen fühle.[5]) So sind es lauter Kraftgefühle, wenn er meint, daß die gerade Linie die Linie der Festigkeit sei, der Kreis diejenige der Vollkommenheit, wo alles aus einem Mittelpunkte strahle und in ihn zurückfalle.[6]) Wie schwelgt Herder in Worten, um das treffend auszudrücken, was ihn durchdringt: „Die schöne Linie, die hier immer ihre Bahn verändert, sie, die, nie gewaltsam unterbrochen, nie widrig vertrieben, sich mit Pracht und Schöne um den Körper wälzt und, nimmer ruhend, immer fortschwebend, in ihm den Guß, die Fülle, das sanftverblasene, entzückende Leibhafte bildet, das nie von Fläche, nie von Ecke oder Winkel weiß: diese Linie kann so wenig Gesichtsfläche, so wenig Tafel und Kupferstich werden, daß gerade mit diesen alles an ihr hin ist."[7]) Er spricht von der schönen Linie, die sich, nimmer ruhend, immer fortschwebend, mit Pracht und Schöne um den Körper wälzt, und kennzeichnet damit die Bewegungsempfindungen. Er führt sie ausdrücklich an und sagt: „Ist kein Reiz ohne Bewegung, so ist der Formenreiz, nichts als Schöne in Be-

[1]) VIII. 39. [2]) VIII. 39. [3]) I. 51. [4]) I. 53. [5]) VIII. 56. [6]) VIII. 64. [7]) VIII. 12.

wegung." [1]) Er sagt weiter: „Durchs Gefühl bekommen wir Ideen von Bewegung. Bewegung ist die sinnliche Ankündigung des Lebens, Leben die Ankündigung der Seele." [2]) Herder bleibt dabei nicht stehen. Unsre Stirn, sagt er, falte sich nach dem Kunstbilde oder heitere sist nach demselben auf. Er fühle sich weit, als die Welt, wenn er wohl sei, dann würde seine Stirn heiter und offen, wenn sich aber sein Wesen einzöge, dann verengere sich seine Brust, seine Stirn würde traurig. [3]) Was weiß Herder nicht alles dem Wahrnehmungssakt zu entnehmen. Kronions Haupt belebt sich in seiner fühlenden Einbildungskraft zu Weltgefühlen. Was spricht nicht alles aus dem ganzen Gesicht der Menschen, aus der Stellung des ganzen Körpers: Hoheit, Wille, Macht, Liebe, Rache, Argwohn, Schmerz, Kleinmut, Niedergeschlagenheit, Ohnmacht, Tod. [4])

Die Natur der ästhetischen Gefühle.

Herder geht in den Fragmenten auf die zu seiner Zeit viel besprochene Frage ein, ob die Ode wahre Empfindung oder Nachahmung sei. Er meint, die Ode könne keinen wirklichen Ausbruch der Leidenschaft und Empfindung enthalten, die Nachahmung bezöge sich nur auf den poetischen Ausdruck. Die Empfindung sei zwar im Grunde wahr, nur ist sie so gemildert, daß die Einbildungskraft „gleichsam ihren natürlichen Ausdruck in einen Ausdruck der Kunst überträgt." Diese Bemerkungen beziehen sich auf Abbts Ausführungen über seine Scheidung von Empfindung und Empfindnis, der wieder seinerseits der Anregung Mendelssohns folgt. Mendelssohn sagte, daß die Darbietungen der Bühne uns stets das Bewußtsein der Täuschung wach erhalten. Diesen Gedanken, der schließlich zu der wichtigen Lehre von den ästhetischen Scheingefühlen hätte führen müssen, hat Mendelssohn auf Lessings Veranlassung gänzlich fallen gelassen. In Homes Unterscheidung von real presence und ideal presence sind wohl die ersten Ansätze zu dieser Lehre. Auf diese letztere Unterscheidung bezieht sich Abbts Definition der Begriffe Empfindung und Empfindnis. Empfindungen seien lebhafte Eindrücke, die durch die Sinne, Empfindnisse solche, die nur durch die Einbildung empfangen werden. Empfindnis ist angenehm, weil es durch unsere Phantasie vermittelt wird, es geht in Empfindung über, wenn die Einbildungskraft so stark ist, daß wir erschüttert werden. So bedeutet der Begriff Nachahmung in der Kunst bei Abbt nicht, Sachen, welche die Natur hervorbringt, durch Zeichen von unserer Empfindung nachmachen, sondern die Eindrücke der Sinne durch Eindrücke der Phantasie nachahmen und so Empfindnisse hervorrufen. Herder verhält sich diesen Anregungen gegenüber völlig ablehnend. Daß wirkliche

[1]) VIII. 66. [2]) VIII. 100. [3]) VIII. 92. [4]) VIII. 92.

und ästhetische Gefühle nicht identisch sein konnten, hatte er erkannt.[1]) Welcher Art sind nun die Gefühle? Er meint: „Nur Wahrheit der Empfindung ist die Schöpferin des Schönen, wahre Empfindung, nur durch die Entfernung gemildert." In der Folge wird diese Anschauung immer kräftiger betont. Die Musik, sagt Herder im vierten kritischen Wäldchen, erregt zwar „dunkle undeutliche, aber dafür wahre Empfindung."[2]) „Wenn Bildhauerei den Anblick einer lebendigen Natur gewährt, wenn ich im Gefühl meiner Einbildungskraft endlich keine Bildsäule mehr,sondern als ein zweiter Pygmalion eine Elise zu umarmen glaube: wie heißt die Täuschung besser, als Gefühl einer lebendigen Gegenwart."[3]) Es ließe sich eine ganze Reihe von Bemerkungen aus den Studien und Entwürfen und aus der Plastik selbst anführen, die diese Anschauung bezeugen. So ist also nach Herder das ästhetische Gefühl nicht nach Qualität, sondern Intensität von dem des wirklichen Erlebens verschieden. Herder kennt keine Ablösung von der Wirklichkeit. Danach ist seine Aesthetik schon in dem vierten kritischen Wäldchen und der Plastik angelegt. Dieser innerste Sinn seiner Anschauung bricht insbesondere in der Kalligone hervor und bildet den Kernpunkt in der Bekämpfung der Kantischen Interesselosigkeit.

Zweites Kapitel.

Die ästhetische Einfühlung.

Der Einfühlungsakt.

Herder sagt in den Fragmenten: „So lange man nicht Ideen in ihre Quellen zurückzulenken weiß, in den Sinn des Schriftstellers, so schreibt man höchstens gegen ihn und erregt, wenn er sich nicht in unsere Stelle zu setzen vermag, statt Ueberzeugung, Widerspruch."[4]) Später noch sucht Herder denselben Gedanken zu treffen, wenn er meint: „Das Feuer des Dichters fache unsern Geist an, wir aber schaffen neue Züge in seine Bilder hinein."[5]) Einen ähnlichen Sinn trägt der nachstehende Satz: die Illusion erlaube es, die Mythologie als eine Quelle sehr lebhafter Bilder anzusehen, aus der der Mensch welche herausheben kann, um seine Gedanken gleichsam in sie zu kleiden, daß dieselben Gedanken anschauend erscheinen, die Aufmerksamkeit bis zur Täuscherei beschäftigen und durch die Illusion reizen.[6]) In den Studien und Entwürfen können wir diese hochwichtigen Ideen weiterverfolgen. Es muß ein Geist in diesem Fühlbaren der Natur wohnen, der

[1]) II. 306. [2]) IV. 160. [3]) IV. 193. [4]) I. 142. [5]) I. 408. [6]) I. 436.

durch Sympathie zu unserem Geiste spreche.[1]) Daher falte sich unsere Stirn nach dem Kunstbilde oder heitere sich nach demselben auf.[2]) Was gibt sie nicht nach den mancherlei Gesinnungen eines Apollo, einer Daphne, einer Juno, Diana, zu fühlen? Wer wollte sich nicht in ihre ewigen Gesinnungen hineinwünschen?[3]) So sei es also offenbar, daß die Seele sich einen Körper durchs Gefühl und zum Gefühl von außen bilde, oder sich fühlend in die Welt hineinbilde.[4])

Soweit schon entwickeln sich diese Ideen Herders in den ersten Aufzeichnungen zur Plastik. Ganz allmählich reifen sie zu völliger Klarheit aus. In der letzten Niederschrift treten sie völlig zu Tage. „Um das Kunstwerk zu genießen," sagt er hier, „darf man weder in Buchstaben, noch in Wolken studieren, sondern nur sein und fühlen: Mensch sein, blind empfinden, wie die Seele, in jeder Stellung und Leidenschaft in uns wirke und dann tasten."[5]) Der Wahrnehmungsakt vollzieht sich nach Herder in einer ganz besonderen Form. Der ästhetische Genuß ist nämlich nur durch Gefühl und Versetzung unseres ganzen menschlichen Ichs in die durchtastete Gestalt möglich. Nur diese innere Sympathie ist Lehrerin und Handhabe der Schönheit.[6]) Offenbar spricht Herder mit diesen wenigen Worten zum ersten Mal in der Aesthetik das aus, was Rober Vischer den Akt der Einfühlung genannt hat. Herder selbst zieht bereits den richtigen Namen an und sagt in der Schrift vom Erkennen und Empfinden: „Ein Mensch, der stark in sich selbst ist, fühlet sich in alles hinein."[7]) Genau dasselbe meint er an einer anderen Stelle: „Der Begriff, das geistige Wesen des Gegenstandes, gehört zu mir: ich fühle, daß eingehend in ihn, mein Begriff, meine Seele vollkommener werde."[8]) So ziemlich dasselbe sagt uns jener intime Wahrnehmungsakt vor dem Hermaphroditen, dessen Eindruck Herder mit der ganzen Innigkeit und Tiefe seines Gefühls schildert: „Wer je am berühmten Hermaphroditen stand und nicht fühlte, wie in jeder Schwingung und Biegung des Körpers, in allem, wo er berührt und nicht berührt, Bacchischer Traum und Hermaphroditismus herrscht, wie er auf einer Folter süßer Gedanken und Wohllust schwebt, die ihm wie ein gelindes Feuer durch seinen ganzen Körper dringt: wer dies nicht fühlte und in sich gleichsam unwillkürlich den Nach- und Mitklang desselben Saitenspiels wahrnahm, dem können meine nicht, und keine Worte es erklären. Eben das ist das so ungemein Sichere und Feste bei einer Bildsäule, daß weil sie Mensch und ganz durchlebter Körper ist, sie als Tat zu uns

[1]) VIII. 91. [2]) VIII. 92. [3]) VIII. 91. [4]) VIII. 91. [5]) VIII. 58. [6]) VIII. 56 f. [7]) VIII. 309. [8]) VIII. 293.

spricht, uns festhält und, durchdringend unser Wesen, das ganze Saitenspiel menschlicher Mitempfindungen weckt. Ich weiß es nicht, ob ich ein Wort wagen und es Statik oder Dynamik nennen soll, was da von menschlicher Seele in den Kunstkörper gegossen, jeder Biegung, Senkung, Weiche, Härte, wie auf einer Wage zugewogen, in jeder lebt und beinahe die Gewalt hat, unsere Seele in die nämliche sympathische Stellung zu versetzen. Jedes Beugen und Heben der Brust und des Knies, und wie der Körper ruht, und wie in ihm die Seele sich darstellt, geht stumm und unbegreiflich in uns hinüber: wir werden mit der Natur gleichsam verkörpert oder diese mit uns beseelt. Und daher fühlen wir auch jede neue Ergänzung doppelt widrig, die, so schön sie auch sein mag, wenn sie nicht vom Ganzen des einen lebendigen Geistes beseelt wird, uns mit Recht als ein fremdes Flickwerk vorkommt. Nichts muß bloß ersehen und als Fläche behandelt, sondern vom zarten Finger des inneren Sinnes und harmonischen Mitgefühls durchtastet sein, als ob es aus den Händen des Schöpfers käme. Nichts preisen daher die Inschriften der griechischen Anthologie an den Statuen so sehr als diese ganze Haltung, dies Durch und In uns leben, das aus ihnen geht."[1]) Aber so sicher Herder das Neue hier ausgesprochen hat, so scheint er sich doch über dessen Einzelheiten nicht immer Klarheit verschafft zu haben. Zwar nennt er alle Momente des Einfühlungsaktes, aber nirgends geht er gründlich auf deren Verhältnis zu einander ein. Ueber ihre Stufenfolge wird uns nichts gesagt. Er spricht von der Wahrnehmung, die an den körperlichen Symbolen den Inhalt des Kunstwerkes erkennt, von der Versetzung des menschlichen Ichs in das Kunstwerk, von der Illusion, welche durch die Kunst erregt wird,[2]) von der Notwendigkeit, die Leblosigkeit der Steine zu vergessen, von der Täuschung, die uns das erleben läßt, was wir aus dem Stein hervorzufühlen glauben, er sagt uns alles, aber immer nur vereinzelt, gelegentlich, mit anderem eng verbunden. Ueber den Zusammenhang dieser Einzelheiten schwebt noch ein starkes Dunkel.

Die charakteristischen Merkmale von Herders Einfühlung.

Nachdem nun einmal fest steht, daß ihm die ästhetischen Gefühle von den wirklichen Gefühlen nicht qualitativ, sondern nach Intensität verschieden sind, daß für ihn ferner ästhetische Wahrscheinlichkeit Ertäuschung der Wirklichkeit ist,[3]) so kann seine Einfühlung keine andere sein, wie die des wirklichen naturgemäßen Erlebens.

Herder gibt seiner Einfühlung ein weiteres charakteristisches Merkmal dadurch, daß er sie auf den Tastsinn einzu-

[1]) VIII. 60 ff. [2]) VIII. 107. [3]) II. 193.

schränken sucht. Nur das Tastorgan vermag „mit jedem Griff tief in die Seele des Kunstwerks zu dringen." „Je näher wir einem Gegenstande kommen, desto lebendiger wird unsere Sprache." „Wehe dem Liebhaber, der seine Geliebte von fern als ein flaches Bild ansieht und genug hat, wehe dem Herkulesbildner, der nie einen Wuchs Apollos umschlang." „Aus nichts kann wahrlich nichts und aus dem unfühlenden Sonnenstrahl nie eine warme schaffende Hand werden."[1]) Nur Versetzung unseres Ichs in die durchtastete Gestalt ist die Handhabe der Schönheit.[2])

Damit hängt schließlich die Betonung des Geheimnisvollen, Tiefinnerlichen in der Einfühlung zusammen. Wie jedes künstlerische Wirken, so ist auch jedes künstlerische Genießen ein Vorgang, dessen Tiefen nicht zu ergründen sind.[3]) Es ist schlechtweg unerklärlich, was die Seele durch die Kunst anzuziehen vermag.[4]) Dunkel sind die Zusammenhänge in den Elementen des ästhetischen Wahrnehmens, dunkel sind die Gefühle und Leidenschaften, dunkel, intuitiv soll auch der Einfühlungsakt sein. Nacht umgibt den tastenden Sinn, aber gerade darum fühlt er sich um so tiefer in das Kunstwerk ein.[5]) Die langsam erfühlte Einheit, die ein griechisches Götterbildwerk verleiht, der Begriff von Macht und Fülle, die hohe Erhabenheit, die ins Ungemessene, Unendliche geht, das sind die dunklen Gefühle, die der genießenden Seele durch die tastende Hand in heiliger unzerstreuter Finsternis zugeführt werden.[6])

Dritter Abschnitt.

Die objektive Seite von Herders Ästhetik.

Erstes Kapitel.

Form und Inhalt des Kunstwerks in ihrem Verhältnis zu einander.

Der Begriff der Form.

Wir stehen zunächst vor der Frage nach dem Begriff der Form. Herder gibt ihm durch seine ästhetische Sinnestheorie eine besondere Bedeutung. Er sagt: Teile nebeneinander geben eine Fläche, Teile nacheinander sind Töne, Teile auf einmal in-,

[1]) VIII. 14. [2]) VIII. 57. [3]) VIII. 162. [4]) VIII. 162. [5]) VIII. 31. [6]) VIII. 761.

neben-, beieinander Körper oder Formen.[1]) Demnach gebraucht Herder den Ausdruck Form für dreidimensionale Körper und stellt ihn gleichwertig neben die Bezeichnungen: Fläche und Töne. Derselbe Ausdruck wird auch allgemein genommen, wie das aus einer anderen Stelle hervorgeht, wo er sagt, daß die Formen die Substanz der Kunst seien.[2]) In demselben Sinne faßt er also auch das Wort, den Ausdruck als Form oder Symbol des Gedankens auf.[3]) Des weiteren wendet er die Ausdrücke Fläche und Form nur an, um den für seine Bewertung der ästhetischen Sinne scharfen Unterschied zwischen Flächen- und Körperform zu bezeichnen. Wir wissen ja, daß Herder Gesicht, Gefühl und Gehör nach der für jeden Sinn spezifischen Form der Rezeptivität ordnet. Nun hatte er aber gefunden, daß flächenhafte Formen nur ein mäßiges Vergnügen und die Schönheitslinien Hogarths überhaupt keines gewähren, da sie in keiner Form und also auch in keiner Bedeutung erscheinen.[3]) Herder neigt daher auf Grund seiner Unterscheidung zwischen Tastsinn und Gesicht zu der Annahme, daß die seelenvolle Form nur durch das Tasten wahrzunehmen sei; nur vollplastische Formen vermögen den vollen Ausdruck der Seele wiederzugeben. Da nicht das Gesicht, sondern der Tastsinn Vorstellungen dreidimensionaler Körper der Seele zuzuführen vermag, so kann die beseelte Form nur durch den Tastsinn vorgestellt werden. Man kann also geradezu behaupten, daß Herder von Form in einem weiteren und einem engeren Sinne spricht. Im allgemeinen ist danach Form in der Kunst alles, was den menschlichen Sinnen sich als Ton, Licht, Farbe, Linie, Fläche, Körper darstellt, und im besonderen bedeutet Form nur das, was der Mensch als Linie, Fläche und Körper wahrnimmt.

Das Prinzip, daß jede Form eine Bedeutung haben müsse.

Das Prinzip, daß jede Form einen Inhalt in sich schließe, ist von der ästhetischen Forschung vielfach behandelt worden. Herder hat sich insbesondere Shaftesbury und Winckelmann angeschlossen. Das bezeugt schon der Aufsatz „Ist Schönheit des Körpers ein Bote von der Schönheit der Seele?" Diese Frage gibt Herder Anlaß, drei Gattungen von Schönheit aufzustellen.[4]) Zur ersten Klasse zählt Herder die sinnliche Schönheit, soweit sie mit Farbenreiz und mit Nützlichkeit verbunden ist. Zur zweiten Klasse gehört die Formen- oder sogenannte Naturschönheit, die sich auf Regelmäßigkeit gründet. Die dritte und höchste Stufe der Schönheit ist der geistige Reiz, die Anmut und Grazie, die alles vorige belebt. Hier zeigt sich auch Herders Abneigung gegen den Formalismus in der Kunst. Farbe, sagt

[1]) VIII. 15. [2]) VIII. 39. [3]) I. 396, 398. II. 1. u. 2. Abschnitt.
[4]) I. 51 ff.

er, vermag nie die Schönheit auszumachen, bloße Formen können ein geistiges Vergnügen nur selten beleben.[1] In den Fragmenten, wo er die Elegie analysiert, bestimmt er diese mit Abbt als „sinnlich vollkommenen Ausdruck der Empfindungen.“[2] Wort ist gleich Form, gleich Symbol von Gedanke und Empfindung.[3] Bemerkenswert ist auch hier wieder die Bekämpfung des bloßen Formalismus, wie ihn Hogarth angestrebt hat.[4] Diese Anschauungen trägt Herder in seine Betrachtung der bildenden Künste hinein. Das zeigt sich in dem ersten kritischen Wäldchen. Er empfiehlt des öfteren den Malern das Nachschildern, den Bildhauern das Nachbilden. Das ist mit dem Nachahmungsprinzip Batteux' nicht zu verwechseln. Herder hält den Künstler für einen Schöpfer, der die Natur nicht kopiert, sondern nach eigenen Gesetzen gestaltet.[5] Auch das Kunstwerk müsse durch innere Kräfte beseelt scheinen. Durch unser Auge blicke eine Seele, durch die uns vorgestellte Schönheit solle also auch eine Seele hindurchscheinen.“[6] Das Bild als Bild sei nichts, der Sinn des Bildes sei alles.[7] Der Ausdruck im Kunstwerk sei nur in einer Bewegung zu fassen, am besten in einer sich ankündigenden Bewegung.“[8] Alle diese Gedanken kehren im vierten kritischen Wäldchen und in den Studien wieder. Sie finden sich hier schon in ganz ausgeprägter Form. In allen Künsten, auch in der Architektur, wird nur das schön gefunden, was Ausdruck eines Seelischen bedeutet. Herder sucht dabei das jeder einzelnen Kunst Eigentümliche zu treffen. Die Musik habe nicht gegenständliche Vorstellungen, wie etwa die Plastik oder Malerei, also auch keine Handlungen als solche, wie die Poesie darzustellen, vielmehr nur Empfindung, Bewegung, Leidenschaft, sie könne nicht durch das Trommelfell etwas sinnlich machen, sondern in die Seele wirken. Wenngleich Herder der Sinnlichkeit in der Bildhauerei und Malerei mehr zugesteht, so betont er doch immer mit aller Schärfe, daß das Sensuelle nur der unerläßliche Anfang in der Bestimmung des Schönen sein darf. Die Hauptsache bleibe immer die Bedeutung des Kunstwerkes,[9] wobei viele einzelne Daten und Bezeichnungen gesammelt, gefeilt, geordnet und verfeinert werden müssen, um dann erst die Synthese des Schönen zu geben.[10] Wie sehr der Gefühlsinhalt in den Werken der bildenden Künste die Hauptsache ist, zeigen uns alle seine späteren Ausführungen. Das Kunstwerk sei das Lebendige, die durch den Körper sprechende Seele. In den toten Marmor habe der Künstler Ge-

[1]) I. 52. [2]) II. 302. [3]) II. 1. und 2. Abschnitt. [4]) II. 93, 173. [5]) III. 83. [6]) III. 81. [7]) Drittes kritisches Wäldchen. III. 419. [8]) III. 81. [9]) IV. 75. [10]) IV. 55.

fühle hineingelegt, gleichsam leibhaftig bewohnen sie den Tempel des Kunstbildes.[1]) Die Eigenschaften des Kunstwerks seien lauter Gefühle.[2]) Mehr kann also Herder in dieser Beziehung in der späteren Plastik nicht sagen. Daher will es nicht stimmen, wenn Haym von Herder meint, daß er erst bei der Musik den Boden sensualistischer Erklärung verlassen[3]) und sich ihm der Gedanke eines Inhalts im Kunstwerk erst nach der Niederschrift des vierten kritischen Wäldchens entwickelt hätte.[4]) Diese Entwicklung beginnt, wie wir gesehen haben, schon in den frühesten Erzeugnissen Herders. Was er über das Wesen der Poesie schon in den Fragmenten sagt, wird hier im vierten kritischen Wäldchen an den Werken der Malerei, Bildhauerei und Musik tiefer begründet. In den Studien, in dem Versuch von 1770 und in der Plastik selbst erfahren diese Gedanken keine Wandlung mehr; hier werden die gereiften Anschauungen fortschreitend zu einer Art System zusammengefügt.

Die Einheit von Form und Inhalt.

Bemerkungen, die auf das Prinzip der Einheit von Form und Inhalt hindeuten, finden wir schon in Herders ersten ästhetischen Versuchen. So sagt er: „Ein Mann, der an Körper und Seele schön wie ein Weib sein will, ist ebenso unleidlich wie eine Henne, wenn sie kräht, bei ihm heiße es: „Der Adel des Körpers zeuge vom Adel der Seele." Die Konzeption seiner Einheitsidee kommt ihm bei der Untersuchung des Verhältnisses zwischen Wort und Gedanke in der Poesie und der Philosophie. Der Gedanke, meint Herder, muß sich zum Ausdruck verhalten, wie die Seele zum Körper, er ist von dem Ausdruck unabtrennlich,[5]) beide müssen also, so folgern wir, eine Einheit bilden. Daß Herder diesen Schluß im Geiste gezogen hat, beweist der bald darauf folgende Satz: „Du mußt ein Gemälde hinzeichnen, das dir selbst zur Einbildung ohne deine Beihülfe spreche." Der Unterschied zwischen Ausdruck und Gedanke sei meistens unbewußt.[6]) Das Einheitsprinzip wird also an den Formen der Dichtkunst zuerst zum Ausdruck gebracht. Von hier aus überträgt es dann Herder auf die übrigen Künste. Zunächst einmal auf die Werke der Malerei und Plastik. Die ersten Spuren bemerken wir in dem ersten kritischen Wäldchen. Er sagt hier: „Wo der Charakter einer Gottheit mit übertriebener Größe und Stärke nicht bestehen kann, da bleibe sie unseren Augen weg."[7]) Das Gleiche finden wir auch im vierten kritischen Wäldchen. Ausgesprochen aber wird es erst in der ersten Niederschrift der Plastik. Herder findet, „daß jede Form an sich schön ist, weil sie die übereinstimmendste Beziehung auf das innere, lebendige

[1]) IV. 157. [2]) IV. 66. [3]) Haym, I. 257. [4]) Haym, II. 69. [5]) I. 394 f. [6]) I. 414. [7]) III. 119.

Wesen zu haben scheint, dessen äußerer, fühlbarer Umkreis sie geworden ist. Ueberall wird eine Harmonie zwischen dem äußeren und inneren Dasein, zwischen den Naturkräften und den Beschaffenheiten der Materie sichtbar, in der diese Kraft wohnet: überall also in dem äußerlich Mannigfaltigen innere Einheit und ist das nicht Schönheit?" [1]) Herders Meinung geht also dahin, daß Schönheit ein Wert sei, der sich auf das Verhältnis zwischen Seele und Körper beziehe. Zwar könne es keinen größeren Unterschied geben als gerade zwischen diesen beiden Bestandteilen des menschlichen Körpers. [2]) Aber die Form sei stets mit dem zugehörigen Gedanken vergesellschaftet, [3]) sie sei die natürliche Sprache der Seele, „das Alphabet alle dessen, was Stellung, Handlung, Charakter ist, und wodurch diese nur möglich werden." [4]) Daher könne Schönheit nichts anderes sein als die innige einheitliche Verschmelzung von Körper und Seele. [5]) Die Einheit beider sei so aufzufassen, daß die Kunst immer nur eins gebe und in dem einen alles. [6]) Herder formuliert dieses Gesetz auch noch anders. Er bezeichnet es teils als Uebereinstimmung zwischen Gedanke und Form, [7]) teils als Bedeutung innerer Vollkommenheit. [8]) Seine Einheitsformel weiß er in allen Punkten ihrer Anwendung durch zahlreiche Beispiele zu erklären. Er wird nicht müde, immer wieder zu betonen, daß je mehr eine Form bedeute, was sie bedeuten solle, sie desto schöner sei. [9]) Ein Philosoph mit einer Stirn, die nicht denkt, ein Herakles ohne Kraft, eine Venus mit hängenden Brüsten, eine Diana ohne keusche Schnelle, ein Apollo ohne Jugendmut und Stolz, ein Jupiter ohne Hoheit und Ehrfurcht seien abscheuliche Geschöpfe. Zu der Einheit von Form und Gedanke müßten selbst äußerliche Formbestandteile übereinstimmen. Eine Juno Matrona unbekleidet wäre dem entgegen, was sie sei, was sie selbst vor Paris gewesen, Ehrfurcht soll sie einflößen, nicht Liebe. [10]) Das Haupt der Nymphen und Vestalinnen, die unsterblich schöne Diana, mußten bekleidet sein, wie es ihr Stand und Charakter gebiete und die Kunst zulasse. [11]) Ebendasselbe Einheitsprinzip fordert nach Herder auch Klarheit und Uebersichtlichkeit der Darstellung. „Der Künstler," ruft er aus, „fühlte das ewige Gesetz, das Wesen seiner Kunst, die nur Eins gibt und in dem Einen Alles! Die, je mehr sie zerstückt, teilt, gruppiert, häuft, um so ärmer wird und zuletzt eine Taube nötig hat, die über der ganzen Gruppe schwebe und mit einem Steinzettel im Schnabel sage, was der Stein-

[1]) VIII. 162. [2]) VIII. 79. [3]) VIII. 162. [4]) VIII. 58. [5]) VIII. 81. [6]) VIII. 86. [7]) VIII. 162. [8]) VIII. 56. [9]) VIII. 56. [10]) VIII. 20, 21. [11]) VIII. 21.

wald bedeute; denn weder dem sehenden Blick, noch der tastenden Hand bedeutet jede einzelne Statue nun etwas." [1])

Zweites Kapitel.

Das Charakteristische von Herders Aesthetik.

Das Gegenständliche des Inhaltes.

Herder kennt nichts Reineres, Erfreuenderes als das Licht, und nennt es Quell des Lebens, Offenbarerin der Schönheit. Es ist ein Ausdruck des Gefühls der Erhabenheit, wenn er die Nacht als eine thronende bezeichnet, welche die Grenzen der Schöpfung bewahre. „Ich weiß nicht, wie manche Theoristen so verächtlich und zufällig von dem, was Haltung, Lichtdunkel heißt, haben sprechen können; es ist die Handhabe vom Genie eines jeden Schülers und Meisters, das Auge, mit dem er sah, das Strahlen- und Seelenmeer, mit dem er alles begoß, und von dem ja auch jeder Umriß, jedes gepriesene Angesicht abhängt." [2]) Die Farben sind für das Schöne in der Malerei unerläßlich. Sie sind „Zauberduft fürs Auge." [3]) Licht und Farben machen das Bild des Malers zum „Traum des Lebens." Aber allerdings Licht und Farben allein machen das Schöne nicht aus. Hier müssen bedeutungsvolle Formen hinzutreten. Herder sucht mit großer Gründlichkeit die Bedeutung der Formen in den bildenden Künsten darzustellen. Er betrachtet sie unter zwei Gesichtspunkten, dem des festen Bestandes und dem der Bewegung. Ein Würfel, eine gerade Linie, seien Zeichen der Festigkeit, aber eine Kugel, ein Kelch, eine Knospe drückten Bewegung aus. Auch Symmetrie, Regelmäßigkeit, Eurythmie, hätten in der Aesthetik ihre Bedeutung. In sehr umfassender Art analysiert Herder nunmehr das eigentliche Objekt der Darstellung, den Menschen und dessen Bedeutsamkeit in allen seinen Gliedern und Beziehungen. Ganz gründlich wird dieser Gegenstand im dritten und vierten Abschnitt der Plastik erläutert. Von Glied zu Glied führt Herder seine Analyse durch. Durch das Gesicht offenbare sich der ganze Charakter des Menschen. [4]) Haare, Stirn, Augen, Nase, Kinn, Hals, kurz alle Körperteile seien schon an sich bedeutsam, aber in Beziehung zu einander und als Ausdrucksmittel menschlichen Fühlens und Denkens würden sie von noch größerer Bedeutung. „Lasset uns die Menschengestalt," sagt er, „in Handlung setzen, und wir werden gewahr, jedes Glied spreche, und je mehr es

[1]) VIII. 86. [2]) VIII. 37. [3]) VIII. 23. [4]) VIII. 47.

seinem Zweck entspricht, um so vollkommener und schöner sei es." [1]) Weiter führt Herder aus, indem er die Schwächen der formalistischen Aesthetik seiner Zeit aufzudecken sucht: „Man nehme den menschlichen Körper, ist nichts Schöneres an ihm als Symmetrie und Proportion fürs Auge? Nichts Schöneres als daß Auge dem Auge, „Hand der Hand, Brust der Brust, Fuß dem Fuß gegenüberstehe, und daß es der Eurythmie wegen Mittelteile gebe? Ist er nur schön, sofern er Bild fürs Auge ist, sofern das Auge nach einer leichten Formel seine Einheit und Mannigfaltigkeit flüchtig berechnet? so ist keine kältere, leerere, seichtere Sache in der Welt als Schönheit." [2]) Sie sei keine leere Form. Der Künstler schaffe nicht bloß einen Klumpen, mit dem Körper drücke er zugleich auch den Geist aus. [3]) Auch hier sehen wir wieder, daß Herder den bloßen Sensualismus in der Kunstanschauung bekämpft. Von einer formalistischen Aesthetik kann selbst dort nicht gesprochen werden, wo er die Tasteindrücke schildert, da er ja, wie wir gesehen haben, gerade von den Tasteindrücken glaubt, daß sie die Bedeutung der Gegenstände erfühlen.

Hieraus ersehen wir zugleich, daß bei Herder die Bedeutung der Form wesentlich gegenständlicher Art ist. Es fehlt in seinen Bestimmungen das anthropomorphe, stimmungsgemäß Symbolische. Einen richtigen Ansatz hierzu hatte Sulzer mit seiner Definition der Kunst als Ausdruck der Empfindung gemacht. Dasselbe können wir auch noch von Abbt sagen. [4]) In den Fragmenten, wo die Abbtsche Abhandlung über die Elegien kritisiert wird, kommt Herder dem Thema schon ziemlich nahe. Aber schließlich sind es nur halbe Andeutungen, die sich später nirgends wiederfinden. Immer und überall vertieft sich Herder nur in die gegenständliche Bedeutung. Der Mangel wird namentlich da recht fühlbar, wo er der Analyse in der Malerei bedeutsame Bestimmungen abzugewinnen sucht. Wie ganz anders hätte er die Landschaftsmalerei gegen Lessings Verwerfung verteidigen können. So aber bleibt ihm in dieser Kunst alles nur Repräsentation, [5]) wodurch er dem so sehr verhaßten Nachahmungsprinzip Batteux' nahe kommt.

Das Vollkommene des Inhalts.

Nach Leibniz-Wolf ist Vollkommenheit die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu einem äußeren Bestimmungsgrund. Herder versteht dagegen unter Vollkommenheit allgemein die Einheit von Form und Inhalt. [6]) Dieser Ausdruck hat bei ihm jedoch noch besondere Bedeutung. Wir ersehen das aus folgender Stelle: „Bei Einheit und Mannigfaltigkeit immer

[1]) VIII. 56. [2]) VIII. 161. [3]) VIII. 153. [4]) I. 477 ff. Anmerkungen. [5]) IV. 74. [6]) VIII. 94, 162, 56.

Vollkommenheit zum Grunde. In der Bildhauerkunst vollkommene Seele durch vollkommenen Körper macht schöne Form." [1]) Diese Bemerkung deutet auf den Einfluß Winckelmanns. Mit vollkommen ist nämlich ideal gemeint. Herder will also, daß die Plastik idealschöne Seelen durch idealschöne Körper forme. Idealität bedeutet bei Winckelmann die höchste Vollkommenheit. Er meint: „Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommen, je gemäßer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen gedacht werden kann." [2]) Herder läßt sich von dieser Anschauung gänzlich einnehmen, aber er unterliegt ihrem Einfluß keineswegs, er kommt vielmehr gleich zu eigenen Gedankenreihen. Die ideale Vollkommenheit Winckelmanns läßt er gelten, bezeichnet sie aber als das zu erstrebende letzte Ziel aller Kunstentwickelung. Dieses Prinzip war zu hoch gedacht, als daß es auch den individuellen Erscheinungen der Kunst hätte gerecht werden können. Darum gestaltet Herder seinen Vollkommenheitsbegriff nach dem zeitlich-individuell bedingten Ideal. Die ersten Aeußerungen, die dahin zielen, finden wir schon in seinen ältesten Aufsätzen.[3]) Der Individualismus Herders regt sich hier schon in ganz bestimmten gegen die Allegorie gerichteten Aeußerungen.[4]) Dasselbe sagt er auch in der zweiten Auflage der Fragmente.[5]) Das Bestimmende seines individualistisch-idealen Vollkommenheitsbegriffs spricht er schon im ersten kritischen Wäldchen aus: „Keine antike Gottheit zeige nur allgemeine Eigenschaften, den griechischen Götterbildnern sei der „Individualcharakter" Hauptaugenmerk gewesen.[6]) Ihre Götter seien keine abstrakte Ideen, sondern „himmlische Individua" voll charakteristischer Bestimmtheit. Demgemäß ist auch der Inbegriff des zeitlich bedingten Ideals ein anderer. Waren nach Winckelmann „göttliche Ruhe und Stille" die Grundsätze der höchsten Idealvollkommenheit, so sind nach Herder „tätige Kraft Bewegung" die Grundsätze der zeitlich bedingten Idealvollkommenheit. Er kann daher seine Einheitsformel nun folgendermaßen bestimmen: Wenn die individuelle seelische Vollkommenheit durch die körperliche adäquat ausgedrückt wird, so müsse dieses Schönheit sein, denn dann seien alle Bedingungen erfüllt. Die Form habe Gehalt, Form sowie Gehalt seien vollkommen, Form und Gehalt seien zur Einheit geworden.

Das Naturalistische des Inhalts.

Hier muß gleich auf ein anderes charakteristisches Merkmal von Herders Anschauungen hingewiesen werden. Es ist das, was wir bei Herder zunächst als das Naturhafte bezeichnen

[1]) VIII. 114. [2]) Winckelmanns Werke. Stuttgart 1847. I. 131. [3]) I. 45—49. [4]) I. 52, 54, 348, 414. [5]) II. 130, 160. [6]) III. 120.

müssen. Schon in dem Aufsatz „Ist die Schönheit des Körpers ein Bote von der Schönheit der Seele?" drückt er das aus: „Siehe jenen Mann, dessen starker Körper von seiner starken Seele zeigt: Einförmig ist der Umriß seines Körpers: in seiner Gestalt ist wohlgebildete Form, Freiheit in der Stellung, Macht in der Brust, die Leichtigkeit in den Beinen, die Stärke in den Schultern: so wird auch sein Geist sein, der sich mit diesem Körper geformt hat. Siehe! Aufrichtigkeit ist in seiner Stirn; die Vernunft zwischen den Augen, die Gesundheit in seinen Wangen, die Lieblichkeit auf seinem Munde; sein männliches Feuer in den Augen! Das ist der Spiegel seiner Seele."[1]) So sind es also Lebensgefühle, Kraftgefühle, die Herder im Kunstwerk sucht. Gerade das Ungekünstelte, das Allernatürlichste solle der Künstler darstellen. Die „Naturgefühle, Wohlsein, Gesundheit, Kraft," das sei der Inhalt des Schönen.[2])

Auf dieser Grundlage entwickelt Herder seinen Begriff des realistisch Schönen, die psychologische Begründung hatte ihm schon Mendelssohn gegeben, der Gegenstände des Widerwillens in der Kunst angenehm fand, weil dieselben als Selbstbestimmung der Seele durch die verstärkte Tätigkeit zur Erhöhung unseres Daseins beitragen. Die ersten Spuren dieser Kategorien bemerken wir in dem ersten kritischen Wäldchen, aber vorerst gilt das realistisch Schöne nur als „Nebenidee," als untergeordneter Begriff.[3]) „Es gab ja auch im mythischen Zirkel griechische Figuren, denen Häßlichkeit ein Charakterzug war, z. B. Medusenköpfe, Bacchanten, Silenen.[4]) Energischer betont er die Anerkennung des realistisch Schönen schon in den Studien und Entwürfen und der Plastik von 1770. Das Schöne soll naturwahr sein.[5]) Selbst das Häßliche kann angenehm wirken, wenn es Kraft, Wohlsein, gesundes Leben atmet.[6]) Unangenehm ist nur das Gegenteil hiervon, wie z. B. „ein zerschellter Kopf, eine zermorschte Brust" usw.[7]) „Häßlich in Form und Gestalt ist wohl Nichts, was das ist, was es sein sollte: eine wohlgebildete ganze Substanz."[8]) Hier sehen wir also, daß Herder in der Kunst alles für darstellbar hält, was nicht Unnatur bedeutet. Damit ist für ihn auch die Karikatur möglich geworden. „Es ist sonderbar," sagt er, „daß Hogarth, der die Reiz- und Schönheitslinie, wie man sagt, erfand, so wenig Reiz und Schönheit malte. Seine Formen sind meistens häßliche Karikatur, aber voll Charakter, Leidenschaft, Leben, Wahrheit, weil diese auf ihn drang, weil sie sein Genius lebendig erfaßte."[9]) Wir sehen also, daß Herder auch der

[1]) I. 47 f. [2]) VIII. 56. 99. [3]) III. 59. [4]) III. 57, 58. [5]) VIII. 106. [6]) VIII. 162. [7]) VIII. 163. [8]) VIII. 149. [9]) VIII, 39.

Karikatur seine ästhetische Anerkennung nicht versagt. Auch die Karikatur sei zu genießen, wenn sie Wahrheit, Leben, Leidenschaft wiederspiegele.[1]) Die weitere Entwicklung der beiden Kategorien des „ideal" und des „real" Schönen können wir erst in der Kalligone verfolgen, wo Herder der Bestimmung dieser beiden Begriffe einen ganzen Abschnitt widmet.[2])

Das Metaphysische des Inhalts.

Ein weiteres für Herders Gehaltsästhetik charakteristisches Symptom ist die metaphysische Bedeutung des Schönen. Wir konnten schon beobachten, wie Herder in seiner subjektiven Analyse den psychischen Vorgang empirisch untersucht, um am Ende doch metaphysische Prinzipien zur Erklärung heranzuziehen. Kaum ist der physikalisch-physiologische Reiz als das dunkle Urelement definiert, in dessen Grunde das Schöne, Gute, Wahre noch eins ist, gleich eröffnen sich ihm Ausblicke in das psychische Wesen des Menschen, gleich versucht er ihre Durchführung in der Metaphysik von geistigen Kräften. Das geschieht auch in den ästhetischen Untersuchungen. Herder selbst meint: „Die ewigen Gesetze der menschlichen Schönheit sind metaphysisch und physisch, moralisch und plastisch völlig dieselben." Kaum hat er die Form als kraftbeseelt erkannt, gleich gerät er in das Reich jener unkörperlichen Ideen, „in denen Plato und Winckelmann das Schöne sahen." Wir können das im dritten Abschnitt der Plastik beobachten. Hier beschäftigt er sich zunächst mit Hogarths Schönheitslinie und meint, daß dieselbe nichts bedeute, Umrisse, Linien nur dann in Betracht kämen, wenn sie etwas körperlich Lebendiges zum Ausdruck brächten. Er findet zugleich, daß in Formen Charakter, Leidenschaft, Leben, Wahrheit ausgesprochen sein müßte, um z. B. am menschlichen Haupte nachzuweisen, daß hier alles Tiefe und Geheimnis sei. „Die Gottheit selbst hat diese heilige Höhe den Olympus oder Libanon unseres Gewächses als den Aufenthalt und die Werkstätte ihrer geheimsten Wirkung mit einem Haine bedeckt,[3]) mit dem sie alle Geheimnisse der Natur und Liebe deckte. Man schauert, wenn man sich das Rund umfaßt denket, in dem eine Schöpfung wohnet, in dem ein Blitz, der da aus dem Chaos leuchtet, eine Welt schmücken und erleuchten oder eine Welt zerschmettern und verwüsten kann. Die nordischen Völker nannten den Himmel Ymers Haupt und träumten ihn aus seinem Schädel entstanden; es ist wohl auch niemand, der, wenn die große und kleine Welt übereinstimmen und der kleine Mensch Begriff und Auszug der großen Schöpfung sein soll, die Aehnlichkeit dieses Gipfels der Krone unseres Daseins, anders wo suchen werde, als dort, wo das unermäßliche Blau über Dunst und Wolken ein

[1]) VIII. 39. [2]) XXII. 282. [3]) Gemeint ist das Haar.

Abgrund wird, den nur Seine Hand umspannet und Sein Geist durchreget." [1]) Im letzten Grunde wirkt in dem All nur die eine Gotteskraft und ebenso im Menschen. Wie im Menschen, so muß auch im Kunstwerk nichts anderes ausgedrückt sein. Der erste Anfang sei das Materielle, die Form. Das Wesen der Plastik bleibe immer der schlanke Leib, das runde Knie, die weiche Hüfte, die Traube der jugendlichen Brust.[2]) Doch das nicht allein, es gehört dazu, daß die Form lebe, daß sie als Tat zu uns spreche, als Ausfluß jener allmächtigen Kraft. Dunkel, für uns unerklärlich, ist ihr Walten.[3]) Aber eben darum vermögen wir uns derselben nicht zu entziehen. Schauer ergreifen uns vor einem Werk, das von einem solchen Inhalt erfüllt ist.[4]) Das erst ist der „tiefste Grund der Wirkung der Kunst."

Alles Werden in der Natur vollzieht sich in einer Entwicklung, deren Zug vom Materiellen zum Immateriellen gerichtet ist. Gott hat alles weise nach Zwecken geordnet. Jeder Gegenstand hat einen Zweck in sich und ist Mittel zu anderen Zwecken. Durch alles Werden hindurch treibt die eine Gotteskraft die Entwicklung des Menschen zum Ideal hin. Vermöge dieser in allem zwecktätig wirkenden Kraft führt auch die Entwicklung der Kunst zu einem absoluten Vollkommenheitsideal. Denn die Kunst schafft das Abbild der Welt und hat schließlich den Zweck, den Menschen in seiner Entwicklung zu fördern, ihn immer vollkommener zu machen. Gibt es ein Ideal, zu dem die menschliche Entwicklung hinstrebt, so muß es auch ein Ideal in der Kunst geben. Die Kunst wächst aus dem Geist eines Volkes empor und schreitet in ständiger Entfaltung an der Kette der Kultur auf dieses Ziel hin. Jedes Volk gibt, dem individuellen Zuge seiner Zeit folgend, dem Kunstbilde sein eigenes Gepräge. Daher ist die Kunst ein Dokument der Entwicklungsstadien der Menschheit. Trotz allem Individualismus ist das Kunstbild in ständiger Läuterung begriffen, denn über allem Wandel des Geschmacks nach Völkern und Zeiten wirkt, wie jene göttliche Kraft im wirklichen Leben, nur e i n Ideal der Schönheit.

[1]) VIII. 42. [2]) VIII. 23. [3]) VIII. 162. [4]) VIII. 76.

Lebenslauf.

Ich wurde geboren am 23. I. 1873 zu Myslowitz in Oberschlesien als Sohn des verstorbenen Ziegeleibesitzers Johann Chrobok und seiner Ehefrau Agnes geb. Kunowska und wurde katholisch getauft. Ich besuchte die Simultanschule, später das Progymnasium zu Myslowitz und schließlich das Gymnasium zu Oppeln. Da ich mich der Architektur widmen wollte, bezog ich die technische Hochschule zu Darmstadt. Nach mehrjähriger selbständiger Tätigkeit als Architekt und Baumeister in Gleiwitz siedelte ich nach Leipzig über, wo ich mich außer mit den Aufgaben meines Berufs mit dem Studium der Philosophie, insbesondere mit Aesthetik und Kunstgeschichte beschäftigte. Ich hörte die Vorlesungen der Herren Dr. Brahn, Prof. Dr. Heinze, Dr. Kautzsch, Prof. Dr. Marcks, Dr. Raoul Richter, Prof. Dr. Schmarsow, Prof. Dr. Seeliger, Prof. Dr. Volkelt, Prof. Dr. Wiener, Prof. Dr. Wundt. Ich war ferner Mitglied des historischen, kunsthistorischen, philosophischen und philosophisch-pädagogischen Seminars. Allen genannten Herren fühle ich mich zu großem Dank verpflichtet. Ich spreche ferner Herrn Prof. Dr. Schmarsow, der mich auf das Thema der Dissertation geführt hat und Herrn Dr. Brahn, der gelegentlich mit freundlichem Rat meine Arbeit gefördert hat, meinen herzlichsten Dank aus. Ganz besonders aber danke ich Herrn Prof. Dr. Volkelt für das wohlwollende Interesse und den fördernden Rat, den er mir im Verlauf der ganzen Arbeit zu teil werden ließ.